

سأرجع طردها رسمت

بحث في جدلية العمارة

رفعت الجادري



شائع طبع وهايرمكن

سأري طررها رسمت

البحث عن جدلية العمارة

رفعت الجادرجي



مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب. ٤٧ - ١٣ (خواران) بيروت - لبنان

* رفعة الجادرجي : شارع طه وهامر سمث

* الطبعة الأولى ١٩٨٥

* جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

* الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.

ص.ب: ٥٠٥٧ - ١٣ (شوران) بيروت - لبنان

هاتف : ٨١٠٠٥٥/٦ تلکس : ٢٠٦٣٩ دلتا - لبنان.

تحرير: عطا عبد الوهاب

ولد ولعة كامل الجادرجي في بغداد ١٩٢٦. درس العمارة في لندن ٤٦ - ٥٢. مارس مهنة العمارة في العراق والأقطار العربية ٥٢ - ٧٨. شغل مناصب مهنية وإدارية في الحكومة العراقية وفي فترات متعددة منها رئيس شعبة الهندسة في مديرية الأوقاف العامة ٥٤ - ٥٦. مدير عام الهيئة الفنية الخامسة (الإسكان) وزارة الاعمار ٥٨ - ٥٩. رئيس هيئة التخطيط في وزارة الإسكان ٦٢ - ٦٣. مستشار أمانة العاصمة ٨٠ - ٨٢. التحق بجامعة هارفرد عام ٨٢ لأجراء البحث في التطوير العمراني. بشكل التصوير الفوتوغرافي هواية أساسية يمارسها بين الحين والآخر. حيث أجرى مسحاً فوتوغرافياً للعمارة والتطور الاجتماعي في العراق وبعض الأقطار العربية. له العديد من الدراسات عن الفن المعماري نشرت في مجلات عربية وأجنبية.

مؤلفاته:

- صورة أب: الحياة اليومية في دار السياسي كامل الجادرجي. (النص عربي) ٨٥.
- مفاهيم ومؤثرات: نحو عمارة دولية متأقلمة. (النص انكليزي) ٨٥.
- عمارة ولعة الجادرجي: مجموعة ١٢ لوحة ايجية، طبعة محدودة بـ ١٠٠ نسخة. (النص انكليزي) ٨٤.

الشكر

ان الشروع بنيتة هذا العمل وبالصيغة التي جاء بها لم يكن ليتم لولا ذلك الزمان والتوافق في العمل بيني وبين عطا عبد الوهاب . والذي عل أساسه قام بتحرير هذا المؤلف . لله مني الشكر الأول.

- وقد اسهم في اعداد الصيغة النهائية للعمل كل من عبد الرزاق اليارح ومحمد بالقر علوان . كما اسهمت أيضاً في تنظيم الكتاب مريكا بابا ونعم خالد الماشي .

- صمم الكتاب : جودي ونشلائد

عط الصوان : محمد سعيد الصكار

صمم الغلاف : غياء العزاوي

التنفيذ الفني : هاشم سمرجي

- وأخيراً أقدم للقبس زوجتي شكر الزمالة المتواصل في جميع مراحل الكتاب . وأعص بالذات فترة التحرير والواقعة بين ٢٠٢٤ إلى ٨٠٤/٩.

الإهداء إلى :

بسم
غيدة
هند
أولاد أمينة الجادرجي

ريم
هلا
أولاد باسل الجادرجي

سليمان
كامل
ممي
أولاد نصير الجادرجي

ردينة
عمران
أولاد يقطان الجادرجي

زيد
عبد الله
لينا
أولاد قحطان عبد الله عوني

المحتويات

الصفحة	
٥	استهلال
٧	في شارع طه ٣٧ - ١٩٤٦
١٩	في هامرست ٤٦ - ١٩٥٢
٥٧	المانفستر
٦٩	توطئة الاطروحة
٧٧	البحث نحو جدلية العمارة
	المقدمة
٧٨	المطلب الاجتماعي في العمارة
٧٩	التقنية في العمارة
٨٠	التناقض الجدلي في العمارة
٨٧	الشكل
٩٢	دور الفرد في تكوين الشكل
١٠٠	الطراز وحركة الشكل
١١٣	تقييم العمارة
١٣٧	رسالة عن بعض المسائل الفلسفية في العمارة (ترجمة من الانكليزية)

في ضحى أحد الأيام وأنا بسيارتي في باب الشرقي متجهًا بها إلى وسط بغداد توقف السير، فإذا بأحد المعارف، نزار النقيب، يتوقف في نفس صف السير الذي كنت فيه وسمعته يتناديني من ميارته،

- قائلاً: هل سمعت؟

- قلت: ماذا؟

- قال: قحطان.

- قلت: ماذا؟

- قال: قحطان عوني مات.

قلت لا، وكررتها في نفسي وأنا اتجه نحو دار قحطان وأقول: لا، لا. لم يكن قحطان عوني صديقًا لي فحسب لمدة تريد على ثلاثين عامًا، بل انه عاصري وعاصرته في تطوير أفكارنا، ثم صرنا سوية مهندسين معماريين وظل أحدنا يؤثر بالآخر فتناقش ونتخاصم، حتى أضحي لكل منا دور في تطور الآخر، وبقيتا صديقين متزاملين

طوال تلك السنوات. قلت في نفسي، بعد سماعي النبأ بموته المفاجيء، ان لابد من كتابة سيرة التطور الفكري للحركة المعاصرة في العراق. تلك الحركة التي لم نعاصرها نحن الاثنين فحسب، بل كان لنا نصيب في خلقها وتطورها. والذي اكتبه الآن ما هو إلا حكاية ظهور نواة فكرية ورواية بعض النبل لتطلعات تجمعت بمرور الزمن - ممارسة وتجربة وخبرة - حتى باتت اشبه شيء بمدرسة لها قواعدا وتأثيراتها في داخل العراق وخارجه.

غير أن الذي اكتبه ليس تاريخاً لهذه الحركة أو المدرسة، بل هو محاولة لتدوين سيرة معاصرة كما ادركتها شخصياً مع خلفياتها التي عايشتها بنفسي.

لم تكن المعارة لنا مهنة فحسب، بل كانت اسلوب معيشة، وبوسعي القول اننا عشناها عيشة ملء، لذا فان كتابة السيرة هذه هي عرض ذكريات عن فكرة، ذكريات عن خلق الفكرة ونموها وتطورها حتى بدت فلسفة لنا تبين علينا، نصيف اليها ونقتبس منها ونستشهد بها، وتارة نسيء اليها وأخرى نسيء هي اليها.

واته إذا قيل لي: ما هي أهمية هذه الفلسفة، أو كيف اقيمها؟ أقول: عندما يتم تأهيل العراق، ليتمكن من انتاج عمارة عراقية متقدمة، فر بما ستكون المعارة التي تناولها، نفسها إحدى تلك المقومات، أو بعض المعطيات لذلك الانتاج في المستقبل.

كذلك أقول أن عسر ظروف العمل لا يمكن أن تقبل ذريعة لتبرير انتاج باهت، إذ ما على المرء إلا أن يستمر في الاضافة، أكثر فأكثر، حتى نحمد مكنته الذاتية.

رفعة الجادرجي
أبو غريب: ١٩٨٨



في شارع طه ١٩٣٧ - ١٩٤٦

قد يبدو ما سأكتبه في هذه الفقرات الافتتاحية أشبه بالتكرار لما رويته في «صورة أب»، وهو ليس كذلك. إذ سيكون لهذه الخلفية التي اضعها هنا تأثير كبير على تطوري الذهني وفي العارة بالذات، كما سيظهر ذلك بالتدريج.

في منتصف الستينات كنت اجالس والذي كامل الجادرجي، فتحدث عن تطور العارة في العراق. كانت طاولة كتابته مصبوغة بلون الخاكي المخضوضر من الدهن اللامع، وقد اكملت في صيف ١٩٣٩، ولم تكن طاولة مستطيلة ذات شكل تقليدي. إذ إحدى جوانبها يقف موازياً للجدار ويتطابق معه، وتمتد الطاولة من هذا الجدار إلى جانبها الآخر بزاوية قائمة عليه، فتعكف بنصف دائرة وتلتف حول مقعد الجلوس وتقف في نهاية الجانب الآخر بصلع ذي زاوية قائمة وموازي إلى الطاولة ككل. وذلك لتسهيل الحركة من موقع الكرسي الخلفي إلى مختلف مواقع الجلوس في غرفة المكتبة. وقد صممت أبعاد الطاولة وأحجامها بتخطيط مسبق يأخذ بنظر الاعتبار الوظائف المخصصة للاستهمال مثل خزن القرطاسية بمختلف أنواعها

٧٩

دار كامل الحارثي. منظر من الشال
الشري. شيد في ١٩٣٩.

وأشكالها وكيميائها وأحجامها. ولم تكن قرطاسية تلك الطاولة هي مما يوجد عادة على مكاتب الناس. كانت متعددة ومتنوعة. الهياكل من أربعة أنواع: الأقل. الصنع من كتافات مختلفة ولأغراض مختلفة. الخيز لا تقل لوانه عن حشرة. وأدوات كثيرة غيرها من المقاصص وريش الأقلام والماطر، التي تزدحم على سطح الطاولة، بحيث يتساقط بعضها على الأرض أحياناً.

كنت استنجد وأقول انه حتى الطفولة لما أثيري التكوين الابداعي لدى المعمار وأذكر انني شخصياً متأثر حتى بالدار التي سكناها في الحيدرخانة، خاصة بعض عناصرها الشبيهة كأعمال الخشب في الدوار الذي يكلل الأعمدة المسندة للظارمات. عندها اتبته الوالد وقال لي: هذا غير ممكن لأن عمرك آنذاك لم يكن يزيد على خمس سنوات وهو لا يساعد الحافظة على التحمل. فنادت سحت ورقة من طاولته ورجعت عليها غطط الدار، فاستغرب.

بغدي لفتح، من عوائل حطاي في سوريا،
هرب من مدينة حلب على أثر فشل حركة
مسلحة ضد الحكم الفرنسي كان قد
أنضمهم فيها، فذهب باريس ودرس الفيزياء في
الولايات، فعاد إلى العراق وحصل في الرتل
الفرانسي، ثم في حرب العراق مرة أخرى أثناء
حركة رشيد عالي الكيلاني وأصيب بجرح
على الجبهة العراقية السورية فذهب تلقياً
في مستشفى ميونخ ثم توفي بعد ذلك، كان له
تأثير كبير في طلبة البعث والعراق
عند التحرك عديمي الأشتال الفدائي في
الهنداء في دور عديته في بغداد أمعها دار
الطاجري وحده حبيب وعبد الحيد
الحبيب

الثوابت والخواتم.

انجز البناء وانتقلت العائلة إلى الدار الجديدة في صيف ١٩٣٧ والدار بشكلها العام تحتوي على عناصر ومعالم متأثرة بمدرسة ال بوزار التي ظهرت في فرنسا في منتصف الثلاثينات ، وقد ميّز هذا مجد ذاته الدار عن الدور الأخرى التي كانت تشيد في بغداد. على أنه عند النظر إلى التفاصيل نجد أنها متأثرة كذلك بمدرستي البابواوس والفركبوندي اللاتينين بما في ذلك التأثيث ومنظومات الخدمات المختلفة بحيث استطاع الوالد التوفيق بين المدارس الحديثة المختلفة بصورة متجانسة. وقد ظهر ذلك على الكثير من المفردات كسرير نومه مثلاً كما ظهر في تصميم الحديقة وأثاثها أيضاً.



٩٢



٩١

٩١
الحديقة في دار الحفاري. الصورة
١٩٣٨.

٩٢
دار كامل الحفاري. منظر من الجنوب
الشرقي. الصورة ١٩٣٨.

خلال تلك الفترة انتقل إلى جوارنا المهندس المعماري أحمد مختار ابراهيم. كان من خريجي انكلترا، وتأثراً بالعادات الحياتية الانكليزية كثيراً.



٩٤



٩٣

٩٣
أحمد مختار ابراهيم. الصورة في ٦٠ ت

٩٤
عائلة كفاية وزوجها في دار
الحفاري. الصورة ١٩٣٩.

وهو طويل القامة، جم الأدب، قليل الكلام، فإذا تكلم فصوته هادئ وخافت. مظهره مرتب ونظيف على الدوام، قليل العمل، وهمة الأول راحته الشخصية ولباسه واصول اجتماعاته ومراسيم طعامه ذات الطابع الغربي. وكان المركز الوطني بالنسبة لأحمد مختار من الأهمية بمكان كبيراً له من علاقة وثيقة بتشريعات الدولة التي كان يعبرها التفاتاً غير قليل. وبما أنه كان موظفاً في دائرة الأشغال العامة التابعة لوزارة الاقتصاد التي شغلها والذي عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ فقد لقي منه دعماً هناك باعتباره أول معمار عراقي حديث، الأمر الذي وثّق الصلة بين الاثنين.

وقد قام أحمد مختار بتصميم غرفة صغيرة للجلوس متبعا نفس الأسلوب المتطور الذي روعي في تصميم طاولة الكتابة وغرفة النوم. ولا أدري من تأثر بمن، لكن هناك تزامنا بين التصميم والانتاج. لذا جاءت النتيجة متجانسة بالنسبة لجميع مرافق الدار. ومن المؤكد أن أحمد مختار هو الذي صمم رفوف الكتب والموقد في غرفة المكتبة وجميع أثاث غرفة جلوس الوالد، والموقد في غرفة استقبال الوالدة.

كان لوالدي جناحه الخاص به. ويفصل هذا الجناح عن الدار محر قصير وضيق وقد روعي فيه أن تكون باب المر مزدوجة لمنع تسرب الصوت من الدار إلى الجناح أو بالعكس. كانت الحياة في هذا القسم الآخر من الدار ملأى بالفعاليات. ومستمرة على مدار السنة، فهي إما تخص طقوساً دينية، كصيام رمضان أو الأحتفال بالأعياد، أو تخص طقوساً تقليدية كاحتفاء ليلة الحية، أو تخص الزيارات الأسبوعية للنساء، أو التحضيرات الموسمية للمؤونة المنزلية. لذا كانت الدار تجم بالنسوة من صديقات ومستخدمات وهن في هرج ومرج لاعداد المزيينات والحلويات أو لتبسيب المخضرات أو لصنع معجون الطاطخة أو عمل المتبلات. كما كانت تطلق الألعاب النارية في ليالي الحية. فضلاً عن وجود مشتمل خلف الدار يضم الماشية والطيور وكذلك التنور لحز الأروغة اليومية أو الأنواع الأخرى كخبز العروك مثلاً.

لذلك فإن الدار كانت تضم عالمين متناقضين ومتعايشين معاً. فهناك من جهة هذا العالم التقليدي الذي وصفت جوّه باختصار، وهناك من جهة أخرى الجناح الآخر الذي يشتمل على العالم العلماني، العالم الذي يبرز فيه مناخ الفاهيم العلمانية من تطور وجدلية ومادية ونسبية، وهو عالم قائم بذاته لا يفصله عن العالم التقليدي الآخر سوى ذلك المحر الضيق ذي الباب المزدوج. على أنه كان لكل فرد في العائلة حق الاختيار بين العلمين، بين الاعتقاد السايوي وممارسة الطقوس وبين النظرة المادية الانثروبولوجية. والطرف العلماني يحترم ممارسات الطرف الآخر بل ويسهم فيها تارة لحض الشعة وتارة للتعبير عن رأي مكنون مفاده أن لكل منا مفهومه في الحياة وله حق الخيار. كما كان الطرف المؤمن ينظر إلى الطرف العلماني بأنه صاحب الامتياز وله الحق بعدم الالتزام. وهكذا كانت تتعايش عقليتان متناقضتان بانسجام كلي ووثام تام.

في صباح قارص البرد من شتاء سنة ١٩٩١ كنت في انتظار باص كلية بغداد. وكنا قد اعتدنا أنا وقحطان عوني أن نلتقي لبضع دقائق قبل أن يصل الباص ويذهب كل منا إلى مدرسته. جاءني قحطان مسرعاً ذلك الصباح واتباني بحماس قائلاً: ان رفاثيل (ويعني رسّام عصر النهضة) هو ليس احسن رسام في العالم. واستطرد يقول: أتعلم بأننا لا نعلم ماذا يحدث في العالم؟ هناك رسامون معاصرون أحسن من رفاثيل، فالفن ليس للماضي فقط. فسألته: من قال لك هذا؟ ومن هم الذين أحسن من رفاثيل؟ وما هذا الكلام الغريب؟ قال: رسام معاصر فرنسي اسمه بيكاسو، وهذا ما قاله جواد إلى صالح (أي جواد سليم إلى صالح عوني خال قحطان).

صالح عوني، صابط في الجيش العراقي، له
هواية في فن الرسم وظهرت عامة. كان
يعمل في محيط زهرة قاني حسن وجرود
سليم وعضة صبري وغيرهم. كان له أثر
مباشر على عمل قحطان عوني وروحيه
في هذا المجال

وبما أن مصدر الخبر هو جواد فإننا قبلناه دون نقاش، وتوسعنا في الحديث في اليوم نفسه وفي أيام تالية وشعرنا بضرورة متابعة التطورات الحديثة في فن الرسم وضرورة التنشيط عن المعاصرين.

وقد حدث أن سكن شارع طه في تلك الآونة، والشوارع المجاورة، عدد من الشباب المتعلم والمتطلع إلى الحضارة الأوروبية وخاصة الحركات الفنية فيها والمتطلع كذلك إلى الحركة التقدمية العالمية. وقد كَوَّن هؤلاء جَوْأً فنيًا، فكنا أنا وقحطان نتجول فيه معًا أو على انفراد. زرنا مثلاً عبد الملك نوري، القصاص اليساري المعروف، فحدثنا عن ترجمته لرواية الأم لـ مكسيم غوركي، كما نصحنا بشأن الموسيقى بالانتقال من مرحلتنا التي كنا فيها نستمع لـ رمزي كورسكوف إلى مرحلة أخرى من السماع الجدي حسب تعبيره، مرحلة جايكوفسكي. كنت أزور أيضاً جارنا نجدة فتحي صفوة باستمرار، فكان يرشدني إلى الأدب العربي.

كنا نزور كذلك صالح عوني الذي كان يروي لنا أخبار جواد وفاقته حسن ويجدثنا خاصة عن تأثير اثنين من الفنانين البولوينيين من الجنود، هما يارما وماتوشك، عليها وعلى الآخرين من الفنانين العراقيين. وقد كان لأمثال هؤلاء البولوينيين تأثير ليس فقط على النظرة الفنية والتفنية لأساليب الرسم بل كان هم كذلك تأثير جذري في النظرة للحياة ذاتها وللعلاقات الاجتماعية أيضاً. وقد لعب تحرر جواد وفاقته وغيرها من بعض التقاليد القديمة دوراً في هذا المجال. ونتيجة كل هذا أخذ الفن في العراق يتطلع إلى الانطباعية ثم إلى التنقيطية بدلاً من الاعتدال الكلي على الدراسة الأكاديمية. وبعد رحيل أولئك الفنانين البولوينيين، وربما تزامن مع وجودهم في بغداد لبعض الوقت، جاء إلى المدينة، العسكري البريطاني كيث وود، فاضاف بدوره إلى التأثير عليهم، بقبول حياة جديدة، متأثرة به باعتباره يوهيمياً، إذ أن التطور الجذري في أساليب الرسم كان قد أحدثه البولوينيون من قبله، وإن كان هو قد ساهم أيضاً في دفع النظرة الجديدة نحو المواضيع الفنية. كان قحطان عوني من الذين تأثروا مباشرة بأسلوب رسم كيث وود.

وبالإضافة إلى البولوينيين وإلى كيث وود كان يقيم في بغداد أجناب آخرون أثروا بصورة غير مباشرة في الحركة الفنية، ومنهم استاذ الموسيقى الفرنسي مسيو جميل، وغيره من أفراد الجالية الدبلوماسية.

كل هذه التأثيرات كان يصاحبها خط مواز لها يتمثل بعمل جواد سليم في المتحف العراقي. وينبع من التناغم بين الخطين بل والتطاحن الدفين بينهما تبلور شيء جديد. كان التطلع نحو الحضارة الغربية بما تنطوي عليه من تكنولوجيا معاصرة في الرسم من جهة، والتعرف على الحضارة العراقية للتدثرة من جهة أخرى والتي يكشف عنها النحت السومري والبابلي والآشوري، هذان القطبان المتجاذبان أدبا إلى نشوء ما يشبه القفزة إلى النظرة الفنية لدى

نجدة فتحي صفوة. منذ صباه تعرف على الأب العربي عن طريق والده للشيخ علي الشكاوي - السوري الحنسي - وس ثم تابع دراسة الفن الغربية بعده واكمل دراسة الحقوق في بغداد وبعد تخرجه انتسب إلى السلك التجاري للحكومة العراقية وخدم فيه لمدة ٢٥ سنة استقال من الوظيفة في سنة ١٩٦٧ وأفرغ فكتابه. هو له منذ صباه. واهتم بالدراسات السياسية والتاريخية. وسامته ما يقدر بتاريخ العراق الحديث ولغة فلسطين له عيون وملاحظات متوفرة في مختلف الصحف الغربية ومجلات عديدة من أمثالها: «العراق في مذكريات القديسين» «الأجناب». «مكتبات دبلوماسية». «بيرومجان: التجربة السوفيتية لإنشاء وطن عربي يودي». «وزارة الخارجية الإسرائيلية وكيف عمل». «مواظرات وأحداث في التاريخ». «العرب في الاتحاد السوفيتي». .. الخ. إلى جانب مسوعة ضخمة بعنوان «العراق في الثلاثين» المطبوعة.

الفنان العراقي . ولعل هذه القفزة قد حصلت عند جواد بالذات قبل غيره . فلقد ذهب جواد في ذلك الزمن المترم إلى المبنى العام ورسم هناك القواد والعاخرة ، كما رسم مرضى الملاوي . كان تأثير ذلك علينا وعلى اصدقائنا الجدد مثل نزار سليم تأثيراً كبيراً يكاد يشبه الانفجار في الانفتاح على الجديد وعلى المجهول معاً .

في هذه الأثناء كان استماعنا للموسيقى يتطور أيضاً إذ كان صالح عوني ينصحنا بضرورة الاستماع إلى ليتوفن . ولما زرت فيصل صبح نشأت قال لي أن من الضروري أن يحفظ المرء على القلب قطعة واحدة على الأقل لليتوفن . فذهبت إلى السوق واشترت عليه ابر معدنية تحتوي على مئة ابرة وتصلح الواحدة منها لإدارة عشرة أوجه من الاسطوانات ، واستهلكتها جميعاً خلال أسابيع قليلة في الاستماع فقط إلى السفونية الخامسة لليتوفن فحفظتها عن ظهر قلب .

و ذات يوم ، وكنت مع نزار سليم في دارهم بالصابونجية إذ مرّ بنا جواد وقال عرضاً وهو يمضي في سبيله : اما زلتم تسمعون جايكوفسكي؟ اسمعوا سترافنسكي . فأعبرت قحطان . وياشرنا ليس فقط في تتبع الموسيقى الروسية بل والباليه الروسية أيضاً ، وكذلك مسرحيات كوكتو وعلاقتها بالحركة الفنية .

كان رائدنا الأول هو جواد سليم . فإذا قال قولاً ردّدناه وحلّناه وأصبح قوله عندنا كالكلام المأثور . في تلك الأثناء وصل إلى بغداد مهندس معماري اسمه عبدالله احسان كامل ، وهو شاب انضم إلى حاشية الفنانين .

عبدالله احسان كامل . مهندس معماري
واقطع مدفن . درس العمارة في انكلترا
والتمسكط في امريكا . مؤسس مكتب
الاستشاري العراقي . اساذ في كلية
الهندسة . عضو مجلس أمانة العاصمة -
بغداد



١٩٦١

لعطمان عبدالله عوني . الصورة في ٦٠ ت

١٩٦٢

جواد سليم . فورسبا . الصورة في أول
٦٠ ت



١٩٦٢

١٩٦٢

فكنا نساءل عنه ، من هو؟ وما هي قدرته؟ فقال نزار سلام : انه جيد ، إذ قال جواد - ا.م . أن عبدالله خرج انكلترا ، شرب ، وعاده لمة . وعاده فانه جيد . وقد ضحكنا - ا.م . ولكننا في عين الوقت أدخلنا نرس الجبل الحاد . العام الماضي في فائتاً باعتباره

١٩٦٢

وبعد اكملنا الدراسة المتوسطة أخذنا أنا وقحطان نتيماً للتأهية المهنية في مستقبلنا. قررت أنا دراسة الكهرباء في كلية روبرت باسطنبول.

وقرر قحطان دراسة علم الأحياء. وعند تبني للامتحان اللازم قال لي والدي هناك شاب يترجم للأهالي وافق على اعطائي دروساً في الانكليزية فالتقيته وهو نسيب يوسف داود. وبعد بضعة لقاءات معه وجد عندي رغبة في تعلم اللغة تفوق مجرد معرفة المناهج المدرسي. فاقترح علي أن يباشر بقراءة كتاب أدبي مع تسجيل كل كلمة لا اعرفها ثم احفظها. وجاءني برواية «الأيام الأخيرة ل بومبي» للورد ليتن فقرأتها وحفظت أكثر من ثمانئة كلمة خلال ستة أسابيع. وصار نسيب معلّم وصديقي. ونتيجة لانسجامي معه أثر في احداث تغيير كلي في اسلوب تفكيري. إذ عزلت نفسي وكترت وقتي للقراءة والموسيقى. قال لي نسيب مرة ان لي قابليات فنية وان دراسة الكهرباء لا تتفق معي. وبعد مناقشة قصيرة قال: ماذا تقول بالعارة؟ وفي نفس اليوم قررت أن ادرسها. وابلغت قحطان بقراري عصراً. فجاءني ليلاً بطمّني بانه قرر كذلك دراسة العارة.

نسيم يوسف داود. من مواليد ١٩٢٧ بغداد. أكمل دراسة ثانوية في بغداد في ١٩٤٤. ومن ثم تخصص في الأدب الانكليزي في جامعة اكستر. انكلترا. وبعد التخرج أسس الشركة العربية لترجمة وتفسير الاعلان في لندن. له توجهات عديدة من هوية إلى الانكليزية ومنها: القرآن. محاضرات من قبله وليلة. أسهم في تحرير مجلة مقدمة ابن خلدون إلى اللغة الانكليزية.

بعد أن قررنا دراسة العارة أصبح السؤال ماذا بعد ذلك؟ وما العمل؟

هنا قام صالح عوني بمعاونتنا، ففرض لنا موعداً مع معاري عاد قريباً إلى بغداد وهو عبدالله احسان كامل الشريب ذو اللحية والجيد تبعاً لذلك. فذهبنا أنا وقحطان في الموعد المقرر إلى داره في الأعظمية وجلسنا في الغرفة الزجاجية في الحديقة، وبعد انتظار مشوب بالتربص لبضع دقائق جاء عبدالله وكنا نحس بالرهبة مسبقاً. وابتدأ حديثه معنا بقوله: علمت انكم ترغبون أن تصبحوا مهندسين معماريين، فمن الذي دلّكم على هذه الشغلة؟ العارة، أولاً، تقرأ ولا تدرس لأنها فن أكثر من كونها علماً، هكذا يقال عنها في انكلترا، وتطلب الأمر دراسة تاريخ العارة الرومانية والاغريقية، فهل انتم مستعدون لذلك؟ قلنا نعم، وظهرنا استعدادنا لهذا مؤكدين رغبتنا، فاستطرد مستفسراً: هل تسمعون الموسيقى لأن هذا مهم؟ فأردنا أن نتظاهر بالمعرفة في هذا الحقل وانبرى قحطان يقول نعم نسمع سترافنسكي وديبوسي وآخرين. فقال وهل سمعتم دينفور جاك؟ كان الجواب الخجول طيماً هو «لا» إذ لم تكن قد سمعنا بالاسم أصلاً. عندها سألتنا عبدالله: هل عندكم موعد آخر؟ فنظرنا أنا وقحطان أحداً للآخر فلم تكن قد تعودنا قبل ذلك على ترتيب اوقانتنا وفق مواعيد محددة.

قلنا لا. قال: إذن تعالوا معي.

وهكذا أخذنا عبدالله معي إلى بغداد. وعبدالله خاف الصوت، قليل الكلام، ويبدو حين يتكلم وكأنه يخلع الكلمات من اعماقه القصوى خلعاً. صريح إلى حد الخشونة ويستعمل تعابير محددة جداً، ويكررها، لكن المرّة بشعر منذ الوهلة الأولى ان الرجل يضمن الخير للجميع الناس، فإذا بالتعابير التي تبدو في الدقائق الأولى قاسية قد كشفت عن نفسها بعد حين

وتبلورت باخلاص صادق أصيل.

كان عبدالله في ذلك المساء يرتدي قميصاً بلون هومزيج من البني الغامق والأحمر، مع رباط أبيض. ولم يكن هذا مألوفاً لنا. فهاًمنا أنا وقحطان حول هذا الانسجام الرائع في الألوان وقلنا هكذا يجب أن يكون المعمار. وأخذنا عبدالله إلى مقهى في جنوب بغداد بجوار لمقهى البرازيلية. وكنا قد سمعنا بالمقهى الجديدة لكننا لم نكن قد ارتدناها سابقاً، وهي عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف مع أعمدة ضخمة. وقد تم تزيينها خصيصاً من مجموعة من المعماريين مثل مدحت علي مظلوم وعبدالله نفسه، ومن بعض الفنانين أيضاً كجواد سليم الذي قام برسم جدارية خلف البار. دخلنا فكان الجو بالنسبة لنا سحرًا خالصاً. فحن مع المعمار عبدالله ذي اللحية، والمقهى مزين من معاريين، وكانت قبة المفاجأة التي غمرتنا بالنشوة عجي. مدحت بنفسه إلى مائدتنا وقد وضع على ساعده منديل الخدمة وقال لعبدالله: ماذا نشربون؟ شربنا نحن الشاي والحليب، واقتنا بالمناخ السائد وبالحديث المعاري البحاري من حولنا، وكانت ساقية البار، وهي تفغ خلف الكاونتر غلبلة لمدحت وربما كانت فكرة افتتاح المقهى بالأساس ترمي لايحاد عمل لهذه الخلية بالذات.

أخذنا بعد تلك المناسبة تلقى عبدالله باستمرار ووجدنا أنفسنا وكأننا أقرب إلى جو الجليل الأول من المعماريين، فأخذنا نراقب أحاديثهم وتصرفاتهم، ومنهم جعفر علاوي إضافة إلى مدحت نفسه. وأصبحت هذه المجموعة، وبينها من الفنانين جواد سليم، هي قلدتنا، نتلقف منها الكلام كأنه شيء غير قابل للمناقشة، مثل قول جواد: ان الرسم فن ولكن يجب أن تكون نظرتنا إليه عملية إذ لا توجد مشكلة فنية لا يمكن حلها إذا ما نظرنا إليها بطريقة علمية. كما نتلقف القرارات وكأنها أشياء حاسمة، مثل قول مدحت انه سينصرف عن ممارسة الرسم نهائياً لأن الرسم يتطلب المزاولة الدائمة والجديدة. كنا نردد مثل هذه الأقوال والتعابير ونحاول الاقتداء بمن تصدر عنه.

قرر قحطان دراسة العمارة على حسابه الخاص في أمريكا وسافر إليها. وحصل نسيم على بعثة للدراسة في انكلترا وسافر إليها. وبقيت أنا في بغداد بانتظار انجاز معاملات السفر، وقد تأخر سفري بعدهما مدة تقرب من السنة. فانصلت في هذه الآونة بمدحت علي مظلوم فوافق على أن أعمل في مكتبه كرسام متدرب. كان مكتبه يقع في شارع المتنبي، وكان هويسكن قريباً من دارنا، فكنت انتظره عند بابنا صباحاً فبأني ماشياً، ونأخذ من هناك عربة إلى باب المعظم، ثم نأخذ زورقاً نهرياً نعبه به دجلة إلى علاوي الحلقة حيث كان مدحت يشيد هناك سينا الأرضروملي. ومن هناك نمضي، إما بالعربة أو على الأقدام، إلى شارع الملك فيصل حيث كان يشيد عمارة أخرى. ثم نذهب إلى المكتب. وخلال هذا التجوال كان يحدثنني عن المفاهيم الحديثة للعمارة ويطلق ملاحظاته الحادة التي تتخللها التكنة البارعة الذكية عن هذه المواضيع سيتناول بالبحث عمارة مدرسة الباهواوس والمعماريين اريك مندلسن وغروبيوس وكوربوزيه. كان مدحت يقول: ان العمارة الحديثة هي فن تلبية الوظائف. فمندلسن

يصمم الدار بعد دراسة وتنظيم أثاث البيت ثم يحيط ذلك بحدران. وهكذا الأمر بالنسبة للسبّا والمكاتب وما أشبه. واعارني مدحت الكتب فأخذت اقرأ وأتبع تاريخ العارة الحديث والقديم، وأتبع كذلك الفن المعاصر في انكلترا للنحات هنري مور و بن نيكلسن وللرسامين جون باير وكراهام سذرلاند وغرانت وغيرهم. فمزلت نفسي عن المجتمع، بل وحتى عن الأقارب والأصدقاء، باستثناء بعض اللقاءات المتقطعة مع الجيل الثاني مثل زرار سليم وبلند الحيدري وخالد الرحال وجميل حمودي، مكرساً وقتي بأسره للمطالعة في الحفل المعاري فضلاً عن الحقول الأخرى كالأدب والتاريخ والموسيقى والتأثير إلى أن تمت إجراءات سفري إلى انكلترا.

كان جو الحفلات الذي كنت أجد في يسوده التافؤل، لما ظهر من بعض الاشارات الدالة على التقدم رغم وجود اشارات أخرى تشير إلى الانكسار. لقد أخذت العارة والفن الحديث تظهران كالمولود الجديد هنا وهناك. أنشأ مثلاً للمهندس أحمد مختار ابراهيم داراً جديدة في برك السعدون، وقد زرت يوماً أنجاه الأصغر مصطفى الذي يسكن معه، وكان ذلك في يوم صيف شديد الحرارة وأشعة الشمس تنعكس بصورة حادة. فلما دخلت الدار شعرت كأنني أدخل قيوماً بارد الهواء، خافت الضياء، كانت الدار نظيفة ومرتبّة، وتتناسق فيها الألوان والأثاث. ولم يدهشني المنظر العام الخارجي للدار فقط، بل أدهشني أيضاً الانسجام الداخلي في أسلوب توظيف علاقات الغرف والمدهود المريح المنسجم معه، حتى أننا أخذنا وبدون شعور نهنس ولا نتكلم إلا بصوت خافت. على أن تصميم الدار بدا لي غير خالٍ من التناقض. لوجود عناصر كثيرة تسربت إليه من مفاهيم أوروبية لا تخلو من الكلاسيكية في الأسلوب، قلت في نفسي عندئذ ان المستقبل سوف لا يعرف الحلول الوسط، وان العارة الحديثة يجب ألا تشوبها المساومة.



١٥١

في تلك الآونة نفسها كان خالد الرحال يعمل مساعداً لزوجة سبتن لويدي في تنفيذ نصب التافورة التي اقيمت في الساحة المستحدثة أمام المدرسة المأمونية قرب وزارة الدفاع. كانت التافورة قطعة نحّية تتألف من مربع في القاعدة تقوم عليه أربعة ألواح حجرية، وقد نحّشت بأسلوب انطباعي مع بعض التجريد، وقد اعتبر اكمال هذا المنحوت ونصبه، في الوسط

١٥٢
مهر عازمي لدار احمد مختار ابراهيم في
بارك السعدون، بغداد. الصورة في
ص ٧٠

عبد الرحال. درس النحت في بغداد
وروما، عمل في النحت العراقي ومن ثم
استأذ في معهد الفنون الحديثة وأكاديمية
الفن - جامعة بغداد. له أعمال نحّية
وصورية وتلك عتبات مهمة في تطور الفن
العراقي المعاصر. من بين أعماله مؤخرًا نصب
الحدي المهيول

الفني، بمثابة نصر آخر.

ثم حيناً ارادت أمانة العاصمة (في عهد أمينها آنذاك حسام الدين جمعة) أن تهدم مدخل جامع مرجان لتعديل استقامة شارع الرشيد انبرت إلى ذلك جريدة الأهالي بمقالة احتجاجية فأوقف مشروع الهدم نتيجة لذلك.

كل هذه كانت أحداث تدعم الضاؤل وتقوي الشعور بضرورة العمل، فتدفع إلى الإسراع في الدراسة أو اكتمالها للرجوع إلى البلاد والمساهمة في تغذية الحركات الجديدة. كان جواد ونسيم قد سافرا إلى انكلترا، وقحطان إلى أمريكا، وكنت أنا انتظر دوري للسفر. على أن تلك الأيام الملائى بالحركة والفرح لم تغل من الصدمات. فعند اكمال بناية مصلحة نقل الركاب في باب المعظم بموجب تصاميم أعدها جعفر علاوي، نجري تكليف جواد من قبل جعفر بنحت قطعة جدارية على البناء تمثل رمز النقل. كنا أنا ونزار سليم نرقب تطور العمل وجواد في أعلى البناء حيث يقف على اسكلة صغيرة ونحت الطابوق موقياً وترابه ينث ويساقط عليه. كان يساعده خالده الرحال الذي كان يروي لنا مبادئ التصميم ومنبع الانحاء وقد جاء من العربة الآشورية وكذلك من الجسد والعصا الآشورية. وكان هذا العمل يمثل الالتحام المنشود بين الفن الحديث والنحت العراقي القديم.

وغالده يؤكد لنا في حكايته، وهو وجواد يعملان كلاهما في المتحف العراقي آنذاك، انه يرى حتى في وجه الاعرابيات علامات اللبن ملامح سومرية. وعندما تم نحت الجدارية عرضت ادارة نقل الركاب (وكان مديرها في ذلك الحين حسام الدين جمعة أيضاً) مبلغ خمسة دنانير كأتعاب، احتج جواد على ذلك وقابل المدير وبين له ان العمل استغرق عدة أسابيع وان المبلغ زهيد ولا يتناسب حتى مع أجره عامل بناء، فكيف وان عمله هو عمل فني، ويجب تقييمه. فأجابته المدير بأنه لا يفرق بين عمله هذا وبين أية قطعة أثاث موجودة في الغرفة، وأشار إلى المتسدة الجانبية المخصصة لتفاحات السكاثر، ورفض جواد المبلغ.

وزرت مرة جعفر علاوي في مكتبه في أمانة العاصمة وغبطته لأنه كان يسهم فعلاً في توليد العارة وانتبت إلى بعض عناصر التصميمات على طاولته، فهناك قاعدة لسارية علم، وتفصيل لشباك، والتقاء مسطحات. قلت في نفسي قد تكون العارة هي جمع هذه العناصر وغيرها وتنسيقها واخراجها، إضافة إلى درس مواقع الأثاث ثم احاطتها بجدار كما قال مدحت.

كنت متلهفاً للسفر، لأنه سينيح لي الدراسة والاطلاع على المعارض والمتاحف وزارية المسارح وحضور الحفلات الموسيقية ومشاهدة الأبنية الحديثة والقديمة. لكنني في حوار مع نفسي كنت استدرك وأقول ان الدراسة شيء والفن شيء آخر، فالعارة فن كما قال عبدالله. وماذا بعد جمع العناصر؟ ومن أين سيأتي الانحاء اللاحق؟ أنا اتلذذ بالفنون وانحسها لكنني

لم امارسها. لم استطع تعلم العزف على آلة موسيقية رغم محاولتي، ولم اتعلم الرسم رغم محاولات قحطان معي. وفي مثل تلك المحاورات مع نفسي كان يتأنيب الشك فأتساءل في الخفاء: هل حقاً سأتمكن أن أصبح معارياً؟

وفي يوم شديد الحرارة رجعت إلى البيت بعد أن أكملت جميع الاجراءات ولم يبق أمامي سوى ساعات للسفر. رجعت قبل موعد الغداء، فحاولت العمل ولم أتمكن. كنت في باطني منيئاً، وذلك لشعوري بأنني مقبل على عالم ثان اطمح أن يملأ خيالي في عمل انتطلع إليه. ولكن في نفس الوقت كان يساورني ذلك الشك العميق المحبط للنفس والشبط للارادة. فالمهارة لا تقتصر على الدراسة الأكاديمية بل تتطلب الابداع المستمر. فهل سأتمكن أنا شخصياً من أن استمر في المهارة، أي أن استمر بالابداع؟ تركت الدار وخرجت إلى الحديقة وجلست بجانب إحدى السواقي. كتبت باصبع سبائي على الماء:

« سأديرها »

وكان ذلك وعداً.

وكان في آخر يوم لي في بغداد.

سافرت ووصلت لندن في ٧ تموز ١٩٤٦.



١٩٤٦

١٩٤٦

رابعة الحادي عشر - بغداد - حزيران ١٩٤٦.



١٩٥١

في هامبريغ - ١٩٤٦ - ١٩٥٢

وصلت لندن ونزلت عند عمي رؤوف البخادرجي لمدة بضعة أشهر. وفي اليوم الثاني من وصولي زرت نجدة فتحي صفوة في السفارة العراقية حيث كان ملحقاً فيها وأخذت منه عنوان جواد سليم. بعد بضعة أيام أخذت القطار إلى كمدن تاون وانجھت عند نزولي من المحطة نحو عنوان جواد. فوصلت بعد برهة إلى جسر فوق إحدى القنوات ولاحظت رساماً عند نهاية الجسر يجلس مع عدته على مقعد صغير وأمامه لوحة رسم، وظهره نحوي. اقتربت منه فإذا به جواد نفسه. كانت تلك هي المرة الأولى التي قابلت بها جواد مقابلة رجل لرجل، فوقفت على بعد مترين منه أتأمل منظره هو، والمنظر الذي يرسمه، وطال وقوفي بعض الوقت، وكان الوقت غروباً وظلال الأشياء طويلة، فالتفت جواد إلى جهتي. تقدمت نحوه بفرح غامر، وكان سرورنا متبادلاً، وقال لي جواد انه يشعر بالامارة من ظلالهم خلفه يتوقفون قليلاً متطلعين إليه ثم يواصلون السير، لكنه لاحظ ان ظلاً قد وقف ولم يتحرك وطال وقوفه. وأضاف: التفت لأرى من الواقف فإذا بك «صافن». فضحكنا معاً. فجمع جواد عدته وسرنا نحو داره ثم إلى بار قريب، وهناك ذقت لأول مرة البصل الصغير للمخلل. وطال حديثنا،

١٩٥١

روعة الحافري. لندن. ١٩٤٩.

ووافقت أنا حالاً على اقتراح جواد بأن نلتقي يومياً أو كل أسبوعين خلال العطلة التي كانت قائمة وحتى التحاق بالدراسة، وذلك لكي نزرع معاً معارض الرسم ولكي نقوم هو بتعريف وتعميق فهمي لرسم كبار الرسامين من قداماء وعديثين. كنت في غاية الفرح فهأنا وجواد، نتحدث عن الفن والتطورات المعاصرة. وهو يكلمني عن آخر مشاهداته للمعارض والمسارح وحضوره للحفلات الموسيقية. في نفس ذلك المساء ذهبنا إلى المسرح. وفي اليوم التالي التقينا في المعرض الوطني وطال بقاؤنا ساعات. ثم شاهدنا نفس مسرحية اليوم السابق. في اليوم الثالث أعدنا الكرة صباحاً في المعرض الوطني، ومساء مشاهدة مسرحية أخرى هذه المرة.

كان جواد، سواء عند زيارتنا للمعرض الوطني أو لمعرض ال تيت أو غيرهما من المعارض الثانوية، يشرح لي مبادئ التكوين وعلاقات الألوان لدى مختلف المدارس والرسامين، مؤكداً على بعض منهم. مثل أوجيلو من المدرسة الكلاسيكية وسيزان من المدرسة الحديثة. كان يقول إذا فهمت سيزان في الرسم فكأنك قد فهمت بيثوفن في الموسيقى. وكان يفضل بعض الرسامين مثل ماتيس وبونارد.

كانت لقاءاتنا اليومية تتواصل خلال الأسبوع. أما يوم الأحد فكنا نذهب إلى إحدى المتاحف، وكنا نلتقي ببعض أصدقاء جواد، وهو يتحدث ويلاحظ ويعلق. وكان حديثنا ينتقل إلى حفل جديد بالنسبة لي وهو الشعر المعاصر. وهكذا استمر هذا الواصل حتى انتهاء العطلة الصيفية، فالتحقت أنا بالدراسة، وكذلك التحق جواد بدراسه، وأصبحت لقاءاتنا منقطعة. كنت أزوره في مدرسة ال سليد واتقصد وصول الرسم قبل انتهاء الدوام لكي أراقب جواد وهو يعمل، كما أراقب زملاؤه واصفي لأحداثهم، وكنت في بعض الأحيان انضم إليهم وجميع المحاضرات التي تلقى عن تاريخ الفن. كما أحضر الندوات والتقاشات الفنية بينهم. كنت أحس أن جواد لا ينظر إليه في ال سليد كمجرد تلميذ، بل كان الأستاذة والتلاميذ معاً ينظرون إليه نظرة خاصة. كما كنت أحس أنه أمهرهم فناً وأكثرهم اطلاعاً على تاريخ الفن.

وأخذت لقاءاتنا تتباعد بمرور الزمن. وفي أوائل ١٩٤٨ وبسبب انشغالي بالدراسة تقلصت اللقاءات إلى مرة في الأسبوع، ثم إلى مرة في الشهر وهكذا. وبعد فترة زرت جواد وكان مريضاً، وكانت تعرضه صديقة له اسمها لورنا. ثم انقطعت أخباره عني وصحت أنه قد رجع إلى بغداد.

عند سفري من بغداد زودت بكتاب توصية من الآثاري سيمون لوي، الذي كان يعمل في مديرية الآثار العامة إلى زوج اخته ونستن ووكر، وكان قد كلف بالإشراف على تطوير القسم الهاري في مدرسة هامر صحت وذلك لكي يشرف على توسيعها وتطويرها بسبب زخم المقبولين من المسرحيين من الجيش بعد انتهاء الحرب. اتصلت بـ ووكر فرحب هو وزوجته بي

وأخذت ازورها في مسكنها لتناول شاي العصر، فكنا نتحدث عن الفن والعاره وعن العراق. على اني التحقت بالقسم المسائي في مدرسة هارمست على أمل قبلي اما في جامعة ليغربول أو في مدرسة جمعية المعارين للمهندسين. وبعد مرور أشهر لم أتمكن خلالها من الحصول على قبول في احدهما. نصحتني ووكر بأن انتهي إلى هارمست بصفة دائمة وقال انه لا يرى ثمة جدوى من اصراري على أحد المجهدين المذكورين. فانتسبت فعلاً هناك في شباط ١٩٤٧.

وأخذت أنطلع تدريجياً واستقرت في عملي، وأجدت لي بعض الأصدقاء من التلاميذ. وقد وجدت نفسي بين نوعين منهم: نوع كبير بالعمر ممن خدم في الجيش وشارك في الحرب، ونوع من قبلي.

وفي خلال فترة وجيزة تطور غط من الوثام الثقافي بيني وبين ووكر فكنا نبادل استعارة الكتب فيما بيننا، أعبره ويعبرني، وكنا نتحدث عن السينما والمسرح وبالأخص عن الطابع الكلاسيكي فيها. وقد كنت قررت مع نفسي منذ وصولي إلى لندن أن أشاهد في كل اسبوع مسرحية واحدة على الأقل وأن أقرأ في كل اسبوع كتاباً واحداً إضافياً على الأقل من الكتب غير المقررة في المنهج الدراسي. وقد دأبت على تنفيذ ذلك، فإذا عجزت عنه في اسبوع ما أو في اسبوعين متتاليين عوضت عما فاتني منه في الأسابيع اللاحقة. وكانت ممارستي الاسبوعية هذه تشمل أيضاً زيارة اسبوعية لمعرض أو متحف مرة واحدة على الأقل.

ولم يكن ووكر استاذاً تقليدياً، بل كان يتصف بالفكاهة والدعابة الذكية بحيث أن جملة قد تعني معاني متعددة، بل قد تعني المعنى وعكسه بروح مرحة. كان سريع البديهة، وقوي الملاحظة. وله أسلوبه الفذ في التدريس. فإذا وجد المناهج ملائمة طلب منا نحن التلاميذ الخروج معه إلى خارج المدرسة فيتجول معنا في الشوارع أو المتزهات. ويأخذ بأبداء الملاحظات التفصيلية عن كل شيء تقع عليه عينه، من كراسي الحدائق إلى ملابس النساء، بل وإلى أساليب مشي المارة. وإذا نظر إلى إحدى واجهات المخازن ورأى مثلاً مكواة، أدلى بمحدث طويل تفصيلي وعلمي عن عظام اليد وعضلاتها واسلوب مسك الأشياء وما إلى ذلك، وعلاقة كل هذا الواحد بالآخر وعلاقته بالتصميم. وكان بذلك بحثاً على أن يطور كل منا حسه في التصميم مهما كان العمل المكلف به، سواء كان تصميم عارة أو تصميم علاقة لسارة مسرح. كان ووكر كذلك يزور معنا المتاحف والمعارض الدائمة والموسمية، فيتجول معنا فيها وينظر إلى صورة هنا أو إلى منحوتة هناك، ويشير تارة إلى صحن نحاسي وتارة إلى قطعة قماش، ثم يقوم بتحليل القطعة وتكوينها وألوانها ثم يقارنها بقطعة أخرى أو يعقد مقارنة بين عصرها والعصور الأخرى وهلم جرا.

كانت أحداث ووكر متعة خالصة لغزارتها وشموليتها في المعلومات العامة وفي التاريخ. وفي خلال فترة قصيرة استقطب مجموعة صغيرة من التلاميذ كنت أنا من بينها. على اننا أخذنا

ندرس تطور العارة الحديثة وخاصة في انكلترا، وبدأنا نرور الأبنية المرة تلو الأخرى ونحدث لما يينا عنها ونحاول أن نحدد عناصرها ونفسح معاني لها. ومن تلك المقارنات ومن المطالعات الخاصة بمدارس العارة الحديثة بدأ يترسب إلى ذهني ادراك معين وتخذ بالتدريج مفهوماً خاصاً. فقد صرت ازداد اقتناعاً يوماً بعد يوم بأن سنن العارة الحديثة إنما تعتمد بالدرجة الأولى على ما هو مستوحى من مدرسة ال باوهاوس، وان الحلول المرجوة لمشاكل العارة الحديثة يمكن استقصاء ملاحظها في اعمال مدرسة ال باوهاوس وفلسفتها، وكذلك في أعمال كوربوزيه وفلسفته، وهي تنصب على مفاهيم مفادها باختصار إن الوظائف المعاصرة للعارة تتطلب استخدام الماكنة، مما يحتم تحويل انتاج البناء إلى المكننة، وهذا يحتم بدوره مفاهيم جمالية جديدة. كان وكر يفهم ويقدر أهمية التكنولوجيا وعلاقتها بظهور مفاهيم جمالية جديدة، ولكنه كان في عين الوقت منجذباً إلى خلفيته المشبعة بالجمالية الكلاسيكية وبالأخص كلاسيكية الفترة الجيورجية في انكلترا، فكان ينقي السن الجمالية لهذه الفترة بالذات بعناية ويصفها بامعان مرهف الحساسة.

ولعل إيمان وكر بتلك السن الذي يكاد يكون إيماناً أعمى، مضافاً إليه أسلوبه الهكي في المحدث ونظراته الساحرة المفعمة بالشك تجاه الأشياء قد تضافرت جميعاً فجعلت حديثه يزداد هزاً يوماً بعد يوم بمدارس العارة الحديثة وخاصة تجاه المروجين لها من بين التلاميذ. كان بارعاً في التقاط نقاط الضعف، مهما كانت ثانوية، في الأبنية الحديثة لبعض المعارين الانكليزيين مثل ماكسول فراي فينسج حولاً الثكات اللاذعة المشحونة بالنهكم الشكوكي، كما كان يتلذذ باكتشاف الهنات في جماعة تكتون مثلاً، في حين كانت مجموعتنا تعتبر هؤلاء رواد الحركة المعارية الحديثة في انكلترا، وقد كنا نرور ابتيهم مراراً وتكراراً لدراسنا ونعود إلى المدرسة معجبين بها فنجابه من وكر بالسخرية بهم والتقليل من شأنهم.

أخذ الجو المتناقض يتلبذ في المدرسة كالسحاب. كنا أنا وجاعتي، آرثر روبنشتاين وموريس هيرست وجون ورن، معجبين بشخصية وكر ونقدر احساساته المرفهة في مبادئ التكوين والألوان، ونعتبره معلماً لنا، ولكننا بدأنا نشعر أن موقفه في تسخيف المفاهيم الجديدة أخذ بالتطور بحيث صار بمثابة حجر عثرة أمام تطور المفاهيم المعارية في المدرسة، فأخذنا على عاتقنا مهمة الدفاع عن العارة الحديثة وعن مبادئ مدرسة ال باوهاوس وعن مفاهيمها التكنولوجية على الأخص.

وصادف أن قدمت في منتصف السنة الثانية بحثاً في المفاهيم المعارية. وكان البحث على شكل ألواح تتضمن تصاوير فوتوغرافية لأشكال معارية ذات علاقة جمالية مستمدة من دراسة قت بها لمدرسة ال باوهاوس وبالأخص لأعمال ميز فان در رومع شروح تحت التصاوير تؤكد أن الجمال أو القيمة الفنية للشكل يجب تقييمها حسب نسبة الوظيفة التي يحققها أو يطلقها، وضربت على ذلك مثلاً بقولي ان موسيقى بيتهوفن قد أدت وظيفتها لفنرة تاريخية معينة، كذلك ان موسيقى الجاز تقوم الآن بوظيفة معينة، وعليه ينبغي تقييم كليهما

بنفس المعايير وبنفس الدرجة. ولعل طريقة عرضي للبحث جاءت موفقة، فاختاروا عملي لعرضه في موقع العروض الدراسية. في هذه الأثناء كانت مجموعة التلاميذ المذكورين تلتف حولي، ثم أخذ تأثيرنا ينتشر بين تلامذة الصفوف اللاحقة، فوجد ووكر أن المعارضة لطريقته تزداد وتتشدد، بل وأكثر من هذا لعله أحس أن طريقته لا ينظر إليها باهتمام من قبل مجموعتنا والآخرين الذين يتأثرون بها. والظاهر أن ووكر شعر، ربما لأسباب متعددة تجمعت في نفسه، أنني أقف على رأس هذا الاستقطاب فتضجرت تلك السحابة المتلبدة فجأة عليّ.

وبعدها حدث أن طلبني وكيل العميد ذات يوم - وهو من الأساتذة القدامى في المدرسة، وكان رجلاً طيباً وخجولاً، وأخذ يعتذر لي أولاً مظهراً أسفه، ثم أخبرني بأن ووكر قد طلب قصلي وأعلمته بأنه يتعدى عليه تنظيم التلاميذ مع وجودي بينهم، وأبلغني محرماً بأن أترك المدرسة وعدت أدراجي إلى الصف وأنا لا أدري ماذا أفعل أو أقول، وقد لاحظ بعض التلاميذ حيرتي، وبعد السؤال والجواب قرروا تشكيل لجنة من الطلاب الثلاثة المذكورين إضافة إلى جون انسكب وآخرين، فحررت اللجنة تقريراً يفيد بأن طريقة تدريس ووكر باتت لا تتطابق لتغلب السخرية والشكوكية عليها. وبناء على هذا التقرير انعكست الآفة فطلب من ووكر الاستقالة، وعندها استقال وترك المدرسة، فعدت إليها وقد جرى كل هذا لي ول ووكر معاً خلال يومين اثنين متتابعين.

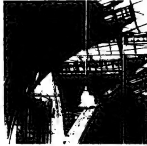
وبهذا وأصلت دراسي في هامرسمث. وتطورت علاقتي بزملاء الدراسة هيرست وروينشتاين وورن فأصبحت صداقة حميمة. أخذنا نرجم معاً قراءتنا ونتبعنا ليس في مناهج الدراسة فقط بل في حقول أخرى كالسينما والمسرح والمعارض الفنية وغيرها. كنا في نقاش دائم عن مختلف المواضيع. وتقاشنا يبدأ في فرص الاستراحة بين الدروس ويستمر بعد الدراسة، بل أثناء تناول الطعام، وأحياناً يستمر ونحن في باص أو قطار أو أثناء وقوفنا في طابور الانتظار أو

ننتزه في الحدائق العامة. ويدوم الحوار بيننا إلى ساعة متأخرة حتى يركن كل منا إلى مأواه حيث يجد المزيد من الكتب تنتظرنا للتزود بمادة جديدة للتعلم ولللمباشرة في اليوم التالي بالممارحات والملاحظات والمخاضات. وأخذ يشترك معنا في مناقشاتنا بعض تلاميذ الصفوف اللاحقة، وكذلك بعض الأساتذة والمحاضرين، حتى أصبحت المدرسة في حركة دائبة وحيوية متدفقة كأنها مهرجان علمي مستمر.

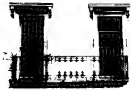
في هذه الفترة نفسها طلب منا في إحدى الدروس وضع دراسة مفصلة يستغرق إنجازها عدة أشهر في موضوع تاريخي يختاره التلميذ بحريته. كان الموضوع الذي اخترته في حاضراً في ذهني فلم أتردد في اعتياده موضوعاً ليحيي وهو وضع دراسة في تاريخ استعمال الحديد والحدديد الصَّب في انكلترا. ذلك أنني كنت أعتقد من مطالعائي آنئذ، وبعض مشاهداتي، أن منابع العارة الحديثة ترجع إلى استعمال مادة الحديد الصَّب وتطور هذا الاستعمال بحث فتحت آفاق جديدة للمهارة أتاحت بدورها ومنذ بداية القرن العشرين مجال التطورات التالية التي

اجتبت العمارة الحديثة كما نعرفها أو كما بلورتها مدرسة آل باوهاوس.

باشرت بدراسة هذا الموضوع وأخذت ازور الأبنية ذات العلاقة واصورها وادون ملاحظاتي بشأنها سواء كانت الأبنية دور سكن أو محلات تجارية أو أسواقاً أو بيوتاً زجاجية أو جسوراً أو محطات قطار أو غيرها من المحلات العامة الأخرى التي توجد فيها عادة قطع أثاث للجلوس كالمصاطب مثلاً.



٢٤,١
دار سكن في لندن مع حجر من مادة
الحديد الصلب في أوائل القرن التاسع عشر.
الصورة ١٩٤٨.



٢٤,٢

٢٤,٢
محطة قطار بادنجن. لندن. ١٨٨٤.
الصورة ١٩٨٤.

ثم قدمت بيئي وأكدت فيه على نقطتين: الأولى، ان الحديد الصلب مادة جديدة لم تجر عليها تجارب هامة في حقل الاستعمال. والأخيرة ان ما تم من خلق أشكال هندسية ومفاهيم جمالية جديدة تعتمد على الخواص الطبيعية لمادة الصلب نفسها.



٢٤,٣

٢٤,٣
تصميم لحجر من مادة الحديد الصلب في
رغبت بارك لندن. ١٩٦٠ م. الصورة
١٩٤٩.

أما بشأن نقطتي الأولى فقد بينت فيها انه عندما تطور عم صهر هذه المادة ويوشر باستعمالها على نطاق واسع فانها لم تجد أمامها معوقات تذكر تحول دون خلق أشكال وظيفية جديدة تناسب مع طبيعتها الكيميائية / الفيزيائية. ان هذه المادة التي تتنحصر خصائصها بمقاومة الصدأ وتحمل الضغط العالي - بالمقارنة مع الخشب والحجر والطايق - يمكن سيكها بكلفة اقتصادية مناسبة وبالأشكال المطلوبة. فاستطاع الانكليز التحرر من المعوقات التي كانت

تحلّفها خصائص المواد الأخرى كالخشب وغيره، وتمكّنوا من إيجاد أشكال جديدة اعتمدت على مبدأ الضغط بالدرجة الأولى. وأصبح بوسع المصمم تخفيض كمية المادة المستخدمة وتقليل مساحتها، وبهذا أصبح ممكناً إقامة الجسور وبيوت الزجاج ومحطات القطار باستخدام باعات طويلة الامتداد وبأشكال هندسية جديدة مع الاقتصاد في الكلفة والتخفيف من أخطار الحريق والتسريع في التشييد.



٢٥١
مخطط لحمل يظهر استخدام حشور من مادة الحديد الصلب الذي يمكن من تصميم باع واسع لتسهيل عملية الاتّراح



٢٥٢
جسر حديد صلب في ريجنت بارك - لندن، ١٨٦٠ م - الصورة ١٩٥٠.

٢٥٣
جسر حديد صلب في قرية كولونوكديل في شروشر - إنكلترا - ١٨٧٩ م. تصميم المصمم برنارد روجر وضع ارتفاع داربي ثالث.

وذكرت في بحثي أن هذه الفكرة الجديدة في التكنولوجيا وما رافقها من إبداع في الشكل المعماري قد تجلّيا كلاهما في بناء المعرض الدولي الذي أقيم في لندن سنة ١٨٥١ في حدائق هايد بارك، والذي نعت أثناء فترة التصميم باسم القصر البلوري. فلو استخدمت في ذلك البناء الأساليب الانشائية التقليدية، والمواد الدارجة الاستعمال كالخشب والحجر والطابوق، كما تضمنت بعض التصميمات المقدمة للمشروع، لاستغرق تشييد البناء سنوات عديدة واستنزف هدمه سنوات مماثلة أخرى، ولاستفد مواداً بئابة وقوة عاملة لم تكن الصناعة في انكلترا حينذاك قادرة على تحمل زخمها بسهولة، كما لم يكن من المتصور مطلقاً إكمال المشروع خلال المدة القصيرة المحددة التي لم تتجاوز بضعة أشهر ليُستَفتح المعرض لأداء غرضه الدولي المطلوب. عندئذ تقدم جوزيف باكستون - والذي كانت له خبرة في تصميم وتشيد البيوت الزجاجية - بتصميمه الذي اعتمد مادتي الحديد الصلب والزجاج كمادتين

رئيسيتين، كما اعتمد طريقة انتاج جديدة تستند على تكرار وحدات قياسية محدودة التنوع، سهولة الإنتاج أو الصب. مما جعل من الممكن انتاجها في مواقع مختلفة في آن واحد ثم نقلها إلى موقع العمل. وهناك يتم ربطها بموجب شبكة قياسية موحدة. وهكذا نجب التصميم، وإلى حد كبير، القيام بالأعمال الانتاجية في ساحة العمل والقتصار على توزيع العناصر وتركيبها موقعاً. وبهذا تم التركيب خلال أسابيع فقط، واقتنع المعرض في موعده المقرر، وبلغت مساحته أضعاف مساحة كاتدرائية القديس پول في لندن، وبكلفة أقل بكثير من كلفة التصميم التقليدية.



٢٦١
مخطط منظور للقصر البلوري في هايد بارك،
لندن - ١٨٥١ م

أما بشأن القفلة الثانية فقد ذكرت في بحثنا ان تنفيذ القصر البلوري لم يكن أعظم التحاز للتكنولوجيا الحديثة من الناحية الاقتصادية ومدة البناء ومدى النفع واستهلاك المواد مما أدى بالنتيجة إلى تطوير تكنولوجيا البناء بصورة عامة فحسب، بل وأكثر من هذا، ان القصر البلوري قد حقق خلق أشكال هندسية ومفاهيم جديدة تعتمد أساساً على الخصائص الطبيعية لمادة الحديد الصلب. وهنا ذكرت ان باكستون لم يكن قريباً في هذا التطوير بل سبقه إليه وأعقبه مصممون آخرون في هذا المجال منهم برنارد الذي صمم أول جسر حديدي في العالم هو جسر كولبروكديل في شروبر (١٧٧٧ - ١٧٨١)، توماس تelford في مقترحه لجسر لندن سنة ١٨٠٠ الذي لم ينفذ، وكل من ديسمير برتون وترنر اللذين صمما معاً البيت



٢٦٢
جسر كولبروكديل في شروبر،
١٧٧٧ - ١٧٨١، تصميم برنارد، جسر أول
جسر انتهى من مادة الحديد الصلب

الزجاجي المسمى بالأم هاوس في حدائق كيو في لندن سنة ١٨٤٦.



٢٧,١
منظر للبحر الفرج والتصميم من قبل
توماس تيلورد في ١٨٠١ م

٢٧,١



٢٧,٢

٢٧,٢
مدخل البيت الزجاجي . الزيام هاوس .
حدائق كيو . ٤٥ - ١٨٤٧ . الصورة
١٩٥٠ .



٢٧,٣

٢٧,٣
منظر عام للزيام هاوس في حدائق كيو

ان هذا البحث الذي كان الأول من نوعه بالنسبة لي، قد عمق اطلاعي على ميادين عديدة وزرع في ذهني بذور التفكير في مجالات مختلفة. كذلك فاني اكتشفت خلال دراسي من جملة الذين اكتشفهم روبرت آدم (١٧٢٨ - ١٧٩٢) وكان قد صمم كثيراً من التصاميم نفذ بعضها بمادة الحديد الصب ومنها بعض «المحجرات». فلما تعرفت على أعماله افقتت بها بدرجة عالية وظلت تراودني ليل نهار. وطالما وقفت أمام أعماله الفاتنة المرفقة بالرشاقة وأنا اتساءل باعجاب: كم مرة تمكن الانسان أن يحقق هذه الرفعة في التصميم؟ وكانت شهرة روبرت آدم أصلاً تستند إلى عبقرية التصميمية عامة ومنها الزخرفة الخفية، وخاصة في السقوف، وهي بتفصيلاتها الدقيقة ويكليفها معاً تدل على عقل منمد لا يشوبه غرور الجبروت. وتبث في الناظر إليها شعوراً بالرشاقة الناعمة والأناقة اللدنة. كنت أتذكر عند تمنعي بأعمال هذا الفنان أقوال ووكر وجملة العاطفية الجارفة عند وصفه لهذه الفترة المعمارية وذكره لهذا المصمم المزهف.



٢٨١٢



٢٨١٣

٢٨١١
نقش من عائلة الحديد الصلب مدار في
لندن - الصورة ١٩٤٩ م

٢٨١٢
سقف من تصميم روبرت آدم في قصر
سائين - ميلدسكس، إنكلترا
١٧٦٤ - ١٧٦٥ م

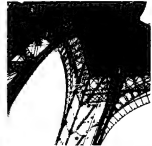
ولم تكن دراساتي الموسعة التي قمت بها لاعداد يعني عن الحديد الصلب إلا بداية متواضعة. فقد اصبح واضحاً لدي انني اذا أردت فهم العارة الحديثة فعلي أن أفهم تاريخ نشوئها بما في ذلك العوامل الاجتماعية والتكنولوجية التي ولدتها، وتطور المدارس والتيارات الفنية التي سبقتها أو انبثقت منها لاحقاً. أخذت بدراسة تاريخ استعمال الزجاج في الأبنية، وتطور الخرسانة وتأثيرها على البناء، فضلاً عن استعمال وتطور الحديد الصلب والحديد المطاوع، ليس في إنكلترا فقط بل وفي فرنسا أيضاً.

نظمت لنفسني سفرة إلى باريس خلال العطلة الصيفية. وقت قبل السفر جمعت المعلومات ثم تصنيفها في بطاقات حسب المواضيع وبموجب العناوين المختلفة في ضواحي باريس. وما أن أزلت العطلة حتى سافرت بالقطار إلى باريس ووصلتها مساءً. اشتريت خارطة للمدينة وضواحيها وجلست في إحدى الحدائق العامة وأنجزت ذلك المساء خطة عمل لنفسني، تلخص بتأشير المواقع على الخارطة وتقسيم باريس إلى قطاعات يحوي كل قطاع منها على منج عمل ليوم واحد.

وفي فجر اليوم الثاني بدأت بتطبيق المنهاج وذلك باستخدام قطار تحت الأرض (المترو) متوجهاً إلى أبعد موقع من مركز إقامتي في الحي اللاتيني وهو موقع منج عملي في ذلك اليوم.



٢٨١٤



٢٨١٥

٢٨١٣
منظر لقاعدة برج إيفل، باريس - لصورة
١٩٤٩
٢٨١٤
برج إيفل، باريس - تصميم جوستاف
إيفل، ٨٧ - ١٨٨٩ م

وعند وصولي بأبشار بالرجوع شيئاً على القدم متجهاً نحو الحي اللاتيني. إلى أن يقبل مساء. وتابعت هذا المنهاج يومياً. انتقل بموجبه من موقع إلى موقع والخريطة أمامي وذلك من اليسار إلى اليمين أي باتجاه عقرب الساعة حتى انتهت من القسم الأكبر من عملي المقرر. الذي استغرق ثلاثين يوماً. في خلال هذه الفترة شاهدت وصورت المواقع المؤشرة في منهجي ودونت ملاحظاتي عنها. وتضمنت دراساتي هذه. بالإضافة إلى الزجاج والصلب والخرسانة أعمالاً لقادة الحركة المعمارية الحديثة ومنهم غوستاف ايفل وأوغست بيريه ولوكوربوزيه.



٢٩٢



٢٩١

٢٩١
مسكن لو كوربوزيه في الطابق الأعلى من
العزة - باريس. تصميم لو كوربوزيه.

٢٩٢
لو كوربوزيه ١٨٨٧ - ١٩٦٥

كان يتخلل مناهجي هذا فعاليات أخرى أقوم بها. كزيارة المتاحف والمعارض. وذات مساء خطر لي أن أزور كوربوزيه في داره. ولا أدري لماذا اتخذت هذا القرار مع نفسي. ولم يدبر بخدي آنذاك ما الذي سأحدث به مع هذا العملاق حين ألقاه. ذهبت إلى العارة التي يسكنها وبعد أن تطلعت فيها متأملأً من الخارج. وهي إحدى أعماله الأولى. دخلت وصعدت إلى شقته في الطابق العلوي من البناء. ضغطت على زر الجرس ففتحت لي الباب امرأة في متوسط العمر تتكلم شيئاً من الانكليزية. بينت لها أنني تلميذة من بغداد وأدرس العارة في لندن وأتني معجب بأعمال كوربوزيه. بل أسمح لنفسي وأتجاسر بالقول أنني أعد نفسي من تلاميذه. فاجلسني وقدمت لي القهوة وجلسنا معاً لنتنظر رجوع كوربوزيه إلى شقته. ثم طافت بي في الشقة، فشاهدت الأثاث والكتب وأدوات الرسم المبعثرة وحتى



٢٩٤



٢٩٣

٢٩٣
قسم سكني فرنسي في ساليفين آربي في
باريس. تصميم لو كوربوزيه. انتهى في
١٩٣٢-٣١ م. الصورة ١٩٤٩

٢٩٤
دار ثقافة السوربي في القبة الجماعية في
باريس. تصميم لو كوربوزيه.
١٩٣٢-٣١ م. الصورة ١٩٤٩.

سرير النوم الذي لم يكن مرتباً. شاهدت أسلوب المعيشة. ولمست بأن كل شيء في هذه الشقة جميل وكله يدل على انه هنا لايد أن يعيش كوربوزيه. واستبد بي الخجل. ونفاقم، كنت أشعر بالخجل وأنا انجول في الشقة، ولكني كنت فرحاً أيضاً إذ منحت فرصة لم أكن اتوقها. ثم جلست ثانية وتأملت، وبعد برهة تساءلت مع نفسي: ترى بماذا سأحدث كوربوزيه حين التقيه وبعد أن ننسي من شكليات التعريف والمعاملة؟ شعرت باشتداد الخجل علي، بل أخذت أتصيب عرقاً وقررت ترك الشقة في الحال. ألحت علي السيدة بضرورة الانتظار لمقابلته لكنني أصبرت علي الانصراف. وعندما تركت الشقة وأغلقت السيدة الباب من خلفي، ونزلت إلى الشارع أسرع الخطى. أخذت اغني، فأحسست براحة عجيبة وفريدة لأنني لم أقابل كوربوزيه فأثقت نفسي من ذلك الموقف المرح الذي سأجد نفسي فيه افتقد الكلمات والجميل ولا أجد غير الصمت أمام ذلك الرجل الكبير.



٣٠١

٣٠١

مسطحة صنعت من مادة الحديد الصلب في إحدى مشروعات باريس. الصورة ١٩٤٩

وفي باريس كنت أقضي الأمسيات مع بعض الأصدقاء العراقيين اما في حضور الحفلات الموسيقية أو في زيارة الكنائس المشهورة. وغالباً ماكنّا نجلس في المقاهي والحانات ونتطلع إلى الحياة اليومية. وقد أنطبع في ذهني من مشاهداتي للحياة هناك انه على الرغم من تكرارها المتواتر فإن لكل مرة متواترة منها طعمها الخاص ونغمها الفذ. واكتننت بهذه السمة الفريدة التي اكتشفتها، وصرت أرى كل شيء جميلاً: الصغير والكبير. مصاطب الشوارع،



٣٠٣

٣٠٢

مبني حبيبي لأسفل الشجر. صنع من مادة الحديد الصلب. في حد شوارع باريس. الصورة ١٩٤٩.



٣٠٢

٣٠٣

مركز عامة لرجال. صنع بعض عناصرها من مادة الحديد الصلب. في أحد شوارع باريس. الصورة ١٩٤٩.

مشبكات الحديد حول جذوع الأشجار، المبولات العامة من الصلب، المقاهي وسقائها ولكل منهم أسلوبه الخاص «شعرته». وكنت متلهفاً كلما ذهبت إلى محطة معينة من محطات المترو أن كانت من تصميم هكتور غويمار (١٨٦٧ - ١٩٤٢) حيث تتلوى العناصر فنيّة منها تنوعات بأشكال نباتية مختلفة، ملتبسة، كألسنة النار تارةً ومناسبة كأعواج الماء تارةً أخرى، فتمثل أحسن تمثيل أسلوب الدّرنوف.



٣١٨

٣١٨
مدخل لأحدى محطات المترو في باريس.
صمّم من عائلة الحديد الصلب. لتصميم
هكتور غويمار في حوالي ١٩٠٠.

كانت تلك الأشكال تترك في ذهني وتلتصق بمخيلتي بل وتتجاوزها حتى كنت أراها وقد انتقلت معي إلى محطات أخرى ملتصقة على الجدران، فتولد أمامي بأشكال غريبة. هكذا كنت أطوف وأمشي في الحي اللاتيني حتى أصل في نهاية المطاف مبهوراً مسحوراً، أمام كاتدرائية نوتردام. فأدخلها وأجوس خلال عتباتها فأعجبى مأخوذاً ومأسوراً حتى تغلق الأبواب. كنت أصعد إلى أعلاها وامكث طويلاً أمام برج الأجراس وانتقلت إلى باريس وأنظر من نحيي، وبالقرب من الكراغل بأشكال حيوانية وشيطانية فأصورها وأتأملها فإذا لكل شكل شخصيته المتميزة ومطابعه الخاص. ولطالما كنت أعبر نهر السين وأنظر إلى القسم الخلفي الشرقي لهذه الكاتدرائية فأرى الأكتاف الزاخرة وقد تشعبت بدائرة شعاعية عبر الماء فظهر كل منها بكل فذاذته، في الهواء ولا تقل المصلبيات الخاصة التي تحبها في الشفة جملاء، وكذلك البرج الوسطي يتشامخ برشاقة فاتنة إلى السماء بنحوه الأنيق المقرنص المنقب



٣١٩



٣٢٠

٣١٩
سفر لير السين ويظهر في الخلفية الأبنية
للصورة أحمد بانكرافيل في كاتدرائية
نوتردام. باريس. الصورة ١٩٤٩.

٣٢٠
شكل حيواني / شيطاني في أحد أبراج
كاتدرائية نوتردام. باريس. الصورة
١٩٤٩ م

التشكيل بحيث ينفذ منه الضياء.

٣٩,١
شكل جوفية / شيطانية في أحد أبراج
كاتدرائية نوردام - الصورة ١٩٤٩ م
٣٩,٢
مقر للفنم شعلي لشرك الكاتدرائية
نوردام - باريس. يظهر الأكتاف
والزوايا والفرج الوسطي.



٣٩,٢



٣٩,١

نعم أحببت باريس. حتى أحببت تلك الروائع التي تترى من حائاتها، التي لا أعرف مبعها، وقد تكون مزيجاً من رواائح البيرة والبرنو والقهوة واللبيد ومن أنفاس وروائح الناس. ثم أتذكر ذلك الصباح الذي زرت فيه مرسم بييه، أوغست بييه، وهو عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف وقد جلس بييه منفرداً لوحده على قاعدة ترتفع لعدة درجات. كان رجلاً قد جاوز السبعين من العمر، هادئاً لا يتكلم. ذهبت إليه وقلت له أنا تلميذ من بغداد أدرس العمارة في لندن، وإني زرت وصورت عدة أبنية من أعماله في باريس وفي ألبان، فرحب بي وسمح لي بالبقاء في مرسمه لعدة ساعات قضيت أغلبها مع مدير المرسم، وهو معماري، وأنا أنطلع إلى أسلوب العمل والتصميم.

٣٩,٣
أوغست بييه ١٨٧٤ - ١٩٥٤
٣٩,٤
من لوحة الأشغال في باريس. تصميم
أوغست بييه ١٩٣٨ م. استمر الشغل إلى
ما بعد الحرب العالمية الثانية. الصورة
١٩٤٩



٣٩,٤



٣٩,٣

كنت قبل ذلك الصباح قد وقفت أمام البناية رقم ٢٥ شارع فرانكلين في باريس، وهي إحدى العمارات التي من تصميم بييه. وقفت أمامها متأملاً وأقول في نفسي: باليسعة الفرق بين صور العمارة الفوتوغرافية وبين حقيقتها! ها هي أمامي ألواح تتعالى من بلاط التراكوتا المورقة ذات الظلال البنية اللون تحضنها مساند غرسانية بلون الأسمحت الطبيعي، وهي بدورها محتضنة بالشبابيك الزجاجية. صعدت إلى الطابق الأعلى، فأدخلتني سيدة إلى

شقتها. وهناك قلت أيضاً: تلميذ من بغداد يدرس العارة في لندن ... الخ وأتاحت السيدة لي مجال الاطلاع. خرجت إلى السطح ووقفت في نفس المكان الذي يقف فيه بوريه في إحدى الصور الفوتوغرافية للبناء، وأنا أتأمل الحجرات المحيطة بالسطح. ثم نزلت السلم متباطئة وأنا ألمس بيدي ملمس الزجاج المعني الشكل المندس الأضلاع، والذي يحيط بالسلم لكي الخمس واثلث باللمس، إلى أن وجدت نفسي في الشارع، فوقفت متردداً. ولكنه، كان لابد لي من الرجوع إلى الحلي اللاتيني.



٣٣١
منظر عاصمي ليلية رقم ٢٥ في شارع فرانكن. تصميم أوغست بوريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

٣٣٢
فصل للطلاء لماركوا الفروق في تايه رقم ٢٥ في شارع فرانكن. تصميم أوغست بوريه ١٩٠٣ م. الصورة ١٩٤٩.



٣٣٣
فراخ للمشي الشكل المندس للأضلاع الذي يحيط سلم تايه رقم ٢٥ في شارع فرانكن. تصميم أوغست بوريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

عدت إلى لندن فرحاً نشطاً. كانت حلاوة باريس لا تفارقني. وأخذت اتساءل مع نفسي بإلحاح: باريس جميلة، هذا صحيح ولكن لماذا باريس جميلة؟ ما هي العوامل أو العناصر التي جعلت منها مدينة جميلة؟ ما هي تلك السنن التصميمية التي يمكن تحديثها والتي إذا ما تم تنفيذها أو تطبيقها تصبح المدينة جميلة؟ هل هي مقاهي باريس؟ هل هي حركة الناس؟ هل هي التافورة في حدائق لكسمبورغ؟ هل هي الأشجار على جانبي الشوارع؟ هل هي البجادات المستقيمة التي خططها أوزمان (١٨٠٩ - ١٨٩١) والتي تلتقي في مستديرات؟ هل هي هذه العلاقات التخطيطية المتكررة التي أعطت باريس طابعها المتميز؟ أم هي في تلك النصب الشاحصة المائلة في اواسط الشوارع وفي نهاياتها؟

وحاولت الجواب على هذه التساؤلات في خاطري. قلت: لعل الجمال يكن في الظاهرة



الأولى، أو ربما كانت تلك الظاهرة هي الجمال بالذات. ثم قلت: ولكن ولم لا تكون هي الظاهرة الثانية. بل والثالثة؟ وأخيراً قلت: إذا جمعنا هذه الظواهر كلها وأخرى غيرها مما هي موجودة في موقع معين وبشكل متناسق ووظيفي وعلمي فسيكون ذلك المكان جميلاً وإنسانياً. على أنني تأملت في هذه النتيجة وأدركت أنني إنما قلت بتكديس الظواهر بعضها فوق بعض بدلاً من قيام بعملية تفاضلية لفرز تلك الظاهرة المنشودة بالذات حتى تصبح هي بنفسها المعيار التصميمي. وبدلاً، بالأحرى، من استخلاص السنن من الظواهر لتصبح السنن هي الواجبة الاتباع لفرض خلق عمارة جميلة.

عندئذ أخذت بدراسة النقد الفني. فوجدت بعد معالعاتي فيه انه ينقسم إلى نوعين، أو هكذا تراءى لي. الأول هو ذلك النقد السلس العبارة، والبارع في الملاحظات الاعتيادية، لكنه لا يتألف إلا من تعليقات ذكية حول هذه الظاهرة أو تلك من المظاهر الاجتماعية أو الفنية أو المعمارية. والآخر هو النقد الذي تسلح بنظرية المحتوى والشكل، وهو الذي يباد وتبلور فعم في أذهان الجميع وأنه ربما قد استحدثت أصلاً وفق مبادئ النظرية المادية الجدلية. وحاولت تحليل المظاهر المعمارية بموجب هذه النظرية، أي المادية الجدلية. فقلت ان المحتوى المعماري ما هو إلا الوظيفة المعمارية وان هذه الوظيفة يمكن تقسيمها إلى قسمين: الأول الوظيفة النفعية بشئ فروعها وملحقاتها بما في ذلك الحيز والبيئة والمواد... الخ والآخر الوظيفة العاطفية بما في ذلك النواحي الاستثنائية والتعبدية والسياسية بل وحتى المزاج القومي للمنطقة المعنية، وفي ذلك الدور التاريخي المعين الذي يمر به ذلك المجتمع. أما الشكل فهو ذلك التكوين الهندسي الذي يظهر لنا المحتوى والذي يعتمد عليه ويمكن فيه. إذن إذا أردنا عمارة جيدة فعلياً أن تأتي بمحتوى جيد وبما أن الشكل هو تحصيل حاصل للمحتوى فإن الشكل يصبح جيداً بصورة تلقائية ولا يصور العكس، إذ أن الشكل ما هو إلا انعكاس لشيء آخر هو جيد بالأصل. ان هذا يقود منطقياً إلى تحديد ماهية المحتوى الجيد. وقد حسم النقد التقدمي آنذاك هذه المسألة بالقول ان المحتوى الجيد هو ذلك الذي يؤدي خدمة تتسجم مع التطور التاريخي البشري، بوجهه العام والخاص: العام نسبة لتطور المجتمع بشكل عام، والخاص نسبة لمرحلة معينة من تطور ذلك المجتمع. وعلى هذا الأساس يجري

التقسيم للمحتوى. والذي يكون بالنتيجة بمثابة اللازمة للشكل. لهذا نتوجب معرفة كيفية تحقيق المحتوى الجيد كلازمة لهذا التكوين. فالمحتوى يجب عند أداء وظائفه أن ينسجم مع المتطلبات الاجتماعية، الظاهرة منها والخفية، السابقة منها واللاحقة؛ وذلك لكلا الصنفين النفعي والعاطفي. بل أكثر من هذا، فإذا أردنا تحقيق المحتوى المتميز فينبغي أن يكون المحتوى قد دعم أولاً وقبل كل شيء حركة التطور الاجتماعي في الحاضر والمستقبل وأضاف إلى سيرها نحو الأمام.

وبدأت افراً تاريخ العارة. وتاريخ مراحل التطورات الاجتماعية على ضوء هذه المفاهيم النظرية. ومع توسعي في هذه المطالعات وتأمل فيها أخذت أفهم العارة بمفهوم أوسع وأدق، إذ صرت أدرك أن الأحداث والظواهر الاجتماعية إنما تأخذ مواقعها ضمن شبكة تاريخية معقدة التركيب، ولكل حلقة فيها وظيفتها، ولها بالنتيجة تأثيرها على تكوين الشكل.

كانت تلك التساؤلات تراكم في ذهني وتتلبذ كالسحاب.

وكنيت في تلك الفترة بالذات أهوى تصوير الغيوم والنظر إليها من مختلف أشكالها. وكم مرة ذهبت إلى بارك هامستد قبل بزوغ أشعة الشمس لأتقرب تحولات ألوان الغيوم. وأصورها. ثم اصنفت التصوير ضمن دراسة شخصية للطقس. لم تحيرني تلك الغيوم.

لكن غيمتي الفكرية التي تلبدت في ذهني حيرني. ما هو تحليل ماهية الجمال؟ بل ما هي هذه الماهية بالذات؟ لم أجد لذلك تفسيراً مقنعاً. حتى التعاليل التي عثرت عليها في الكتب، التي في متناولني لم تكن مقنعة ولا شافية لي. بدأت أطبق، كتمارين فكري، نفس أسلوب الاستنتاج المنطقي (أو: القياسي المنطقي) الذي يستخدمه أصحاب نظرية المحتوى والشكل، وهم الذين طوروا النظرية وأصبحوا حصنها المنيع، وأخذت أسأل نفسي: كيف نفسر الظاهرة الواضحة في الاتحاد السوفيتي حيث نجد أن العارة هناك منذ أوائل الثلاثينات هي عارة متخلقة سواء من ناحية الوجه التفصيلي أو الوجه العام؟ فإذا ماشينا الفرضية القائلة بأن محتوى العارة في الاتحاد السوفيتي هو محتوى تقدمي فكيف نفسر أن هذا المحتوى يتخذ شكلاً رجعياً بالياً؟ كيف نفسر أن هذا الشكل المتخلف وهو يلازم المحتوى المتقدم؟ وما الشكل في الواقع سوى عاكس للمحتوى؟ في حين يجب ظهور شكل جميل وبموجب نفس استنتاجاتهم وقياساتهم في المنطق النظري؟



٢٥١

٢٥١
مرجع المجلد الأصغر المركزي. موسكو.
تصميم المصممين الألمان وصبريف. شه
في ٢٠ ت.

لم أقبل هذا المنطق ورفضته.

خاصة لأن تسلسل الوقائع التاريخية تشير إلى العكس تماماً.

فقد قام بعض المعماريين السوفيت عقب الثورة بتجارب هامة ذات تطلعات معمارية حديثة. ومنهم فلاديمير تاتلين والاعوان فزن وتمثلت أعمالهم بمدرسة أطلق عليها مدرسة البناء وكانت تجاربهم من الأهمية بمكان، في تطوير التخطيط والتكوين المعماري ووضع مبادئ ومعايير معمارية اجتماعية جديدة تعكس مفهوماً جديداً. مع كونه مفهوماً اشتراكياً وثورياً للمحتوى المعماري في الاسكان ودور العلم والتسليّة. ومع أن هذه الحركة لم تكن تحلويلاً شك من الطوبائية وتحوي الكثير من الافراط فانها لو سححت لها الظروف المناسبة لهدّبت هذه الدفعة غير الواقعية وانصقلت ولكان من المحتمل أن يكون لها نصيب في خلق عمارة ثورية خلاقة. لكن هذا لم يحدث لأن هذه الحركة قد جمدت في منتصف العشرينات.



٣٦١

مخطط مقترح للعبس الدولي الثالث.
تصميم فلاديمير تاتلين. موسكو.
١٩٢٠ - ١٩



٣٦٢

٣٦٣

٣٦٢

باني زوبن، موسكو. تصميم انيا
موروسوف. ١٩٢٦.

٣٦٣

تصميم لمكتبة لينن المركزية في موسكو.
١٩٢٨. للأخوة المعاريين فزن وبدي هار
بالخبرة الأولى المسدقة في جيبا ولكن لا
يقدّ لها بعد

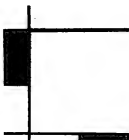


٣٦٤

كذلك فإن ثمة مدارس في الفن الحديث تنطوي على مبادئ رجعية، ولدى بعضها اتجاهات فنية ليس لها ادراك واضح في المسائل السياسية، بل وحتى الاجتماعية بوجه عام. غير أنها في عين الوقت مدارس ليس لها مكانة هامة في الفن فحسب وتمثل اتجاهات رائدة وتعد بمثابة القوة الحقيقية الدافعة للفن في روافده العديدة. هناك، وبالأذات، حركة دي ستيل ورائدها موندريان وهناك سرىالية سلفادور دالي، فضلاً عن الفن القذ الخاص برانتوني كادوي.



٣٧٢



٣٧١

٣٧١
تكوين من اللون الأحمر والأصفر والأزرق
للمرسم ت. موندرمان، ١٩٣٧

٣٧٢
تصوير سورالي للمرسم سلفاتور دالي،
١٩٣٦ م



٣٧٣

٣٧٣
خاوة قصر ميلا، برشلونة، تصميم ليوبي
كازدي، ١٩٠٧ - ٥

كيف يمكن إذن تفسير الشكل الجيد بل والطبيعي وهو ذو محتوى سلبي، إن لم نقل رجعيًا،
لمفهوم التطور الاجتماعي؟

إذن أصبحت المسألة عندي في غاية الخطورة.

إذن كيف يمكن التغلب على هذا الثابت في منطق العلاقة بين المحتوى والشكل؟

ولم تغف الأمور عند هذا الحد بل جرت مقارعة وتجميد أولئك الفنانين في الاتحاد
السوفييتي، هم وآخرون سواء داخل الاتحاد السوفييتي أو خارجه. باعتبارهم معارزين اهتموا
بالشكل واهملوا المحتوى، لذا سموا بالفنانين الشكليين، كما جرت تسمية المهتمين بالمحتوى
التقدمي بالفنانين الواقعيين الاشتراكيين حسب دورهم في النضال السياسي - الاجتماعي.
وانقسم العالم الفني إلى معسكرين، أولهما شكلي وانصاره منبذون بالمفهوم التقدمي آنذاك،
ورجعون بل ومطاردون أحيانًا وإن كان هذا المعسكر يضم أمثال موندرمان والاعوان غرين
وحتى كوربوزيه وفرانك لويد رايت وميز فان در روه والآخر يضم فنانين نشطين في
الحركات التقدمية الدولية، لكنهم، أو بالنسبة لبعضهم، عديمو القدرة والمخيلة بل وحتى
العاطفة بحيث انتجوا ابناء خائفة وغير اقتصادية. ولا يتعدى عملهم الطراز الدعائي المبتذل.

وجدت عند مطالعائي خلال هذه الحففة، وفي ثابا مؤلفات انغلز، نعتاً معيناً للبرجوازي بالمشلق الذليل. فكنا أنا وصديقي هيرست نستعمل هذا النعت للمداعة بعض زملائنا في الدراسة الذين لا يميلون إلى اليسار ولا إلى الاشتراكية العلمية، بل كنا كذلك في استعمالنا لذلك النعت معهم لا تقتصر على المداعة بل نتجاوزها إلى القمز واللمز بأولئك الزملاء. على اني عند وصفي للمعارضين السوفيت الذين خنقوا المدن بيناياتهم ولبدوها بالعضة اخضت إلى ذلك النعت صفة أخرى هي صفة البله، فكنت أطلق على أولئك المعارضين نعت المشلق الذليل الأبله. ودلالة هذه الحكاية اننا حين كنا نطلق الصفة الأولى لوحدنا كنا نضحك متلذذين بدعابتها فهي إنما كانت تستعمل في جو الفكاهة، ولكن، وإذ أخذنا نستعمل معها الصفة الثانية اكتسبت الجملة مناج الجدد، ذلك لأننا بذلك الوصف المركب كنا في واقع الأمر نعبّر عن شعورنا الأليم تجاه أولئك المعارضين السوفيت الذين احتضنتهم الاشتراكية، فأخذوا على عاتقهم مسؤولية بناء عمارة الاشتراكية الواقعية. اننا بإضافة وصف آخر للكلمة قد انتقلنا من المدعاة الخفيفة إلى الجدد الثقيل، إذ اتخذت المسألة أبعاداً خطيرة، وهجرة لنا معاً، لأن الفنون عامة والعمارة الشعبية خاصة، أو العمارة الواقعية كما كانت تعرف وتعرس وتروج في العالم الاشتراكي كانت عمارة بالية ومزربة وبائسة.



٣٨٩

فاختمرت حيرتنا بشكل جلي:

كيف يمكن أن يعكس المحتوى الجيد شكلاً رديئاً؟

كيف يمكن أن نفسر انقسام الفن إلى شطرين، أحدهما الواقعي الاشتراكي والآخر الشكلي؟ فالشطرن الأول، وهو العالم الاشتراكي يخرج لنا فناً متخلفاً رجعياً، والشطرن الثاني هو العالم البرجوازي يظهر فيه الفنانون الطليعيين الرواد الحقيقيون؟

بل وأكثر من هذا، كيف يمكن تفسير المنطق الجدلي الذي يلور النتاج الفني إلى قطبين متناقضين، أو لقلل نقيضين، أولها المحتوى والثاني الشكل؟ وبعبارة أخرى فإن الانتاج المعماري، والفني أيضاً، في العالم الاشتراكي بدا كما لو انه قد حصر خلقية المنطق في استقطاب النتاجات كافة بقطبين: الأول، الواقعية الاشتراكية: أي الفن الذي ينطوي على محتوى جيد والذي ينسجم، بل ويدعم، في تطلعاته وأفاقه الحركة الاشتراكية، والثاني،

القرن الشكلى : أى الذى لا يتعدى عند تقييمه كونه فئاً خائلاً من المحتوى وقد ركز في إنتاجه على الشكلية، وهو إما ذو موقف صريح في محتواه، إن وجد، ضد الحركة الاشتراكية وحتى ضد التطور الاجتماعي، أو أنه يخلو من المحتوى أصلاً بل ويخلو حتى من التعبير عن المسألة الإنسانية بأي صورة كانت، أي أنه بمعنى من المعاني حيادي، لا سياسي ولا اجتماعي. وكل هذا وفق تفكير المطلق الجدلي المشار إليه.

فالخيرة، إذن، كانت في هذا التشابك بين المحتوى الجليد الذي يعكسه شكل رديء وبين المحتوى الرديء الذي يعكسه شكل جيد!

إن المحتوى والشكل يمكن أن يتطورا كلاهما وأن ينشأ عن كل منهما كيان آخر منفصل. لكن هذا يحدث قبل عملية التكوين بالنسبة للمحتوى، وبعد عملية التكوين بالنسبة للشكل. وبعبارة أخرى، إن المحتوى (وهو المجموع الكلي الناتج عن حصيلة تفاعل مكونات المتطلبات الاجتماعية) إنما يتبلور هكذا ليصبح كياناً معنوياً موحداً قائماً في الفكر، لذا يمكن لهذا الكيان أن يتفاعل مرة أخرى مع عوامل أخرى تؤدي بالنتيجة إلى تطويره إلى محتوى آخر جديد. أما الشكل (وهو ليس سوى عكس مادي حقيقي للمحتوى) فإنه بعد أن يصبح كياناً مادياً يستقر كفكر في الأذهان فيمكن له أن يتطور ويتبلور من جديد بشكل آخر، بل قد يتخذ شكلاً مختلفاً عن أصله تماماً.

من هنا يتضح أن المحتوى، بعد أن تم التفاعلات التي ولّده، يتقل من كونه فكرة معنوية فيحل في شكل مادي، ويتصهر فيه ويصبح جزءاً منه.

كما أن الشكل بعد أن يستقر، يتقل من كونه مادة ملموسة فيحل كفكرة في الأذهان.

لذا فإن النظر إلى هذا التضاد بين المحتوى والشكل - كمفهوم جدلي - دون الالتفات إلى تلك العملية التي حولت المحتوى، كظاهرة اجتماعية، من فكرة إلى شكل مادي، ودون اعتبار هذه الظاهرة هي الحد الفاصل في توليد الكيان الكلي للمحتوى والشكل، إنما يؤدي إلى الارتباك في تفهم حقيقة المحتوى من جهة وحقيقة الشكل من جهة أخرى. أي يؤدي إلى الفصل بين الاثنين وكأنهما ظاهرتان مستقلتان يميز معاملتهما كلاً على حدة وكأن للوحدة كياناً منفصلاً عن الآخر، في حين أن الظاهرة الأخرى، أي (الشكل)، إنما هي في الواقع لا تعدو أكثر من كونها انعكاساً للأول، أي المحتوى.

لذا بدأت استتج بأن النقد السوفييتي، الذي لم يشر إلى هذه الناحية بالذات، قد أصبح بنظري خائلاً من المنطق الجدلي، لأنه يذكر ظاهرة التضاد دون دعمها بقاعدة العملية الانتاجية في تلك النقطة الحرجة والحاسمة، عند تحويل المحتوى إلى شكل.

لذا وجدت نفسي بدون نظرية تقنعي، وتروي ظمأي، أو ترشدني إلى طريق انفهم به السن

والمعايير التي بموجبها أرى العارَ.

فالعارُ بالنسبة لي ليس مجرد متعة يمكنني أن اتساهاها وقت أريد وحين أشاء، بل هي عملي وكثافي، إذن لابد أن اتلمس الحلول المناسبة لهذه الأزمة التي باتت تلازمي وترهقني ليل نهار.

أخذت ارتداد المكتبات والمعاهد ناظرًا في الكتب، وأجوب الشوارع والمتنزهات مسائلاً نفسي، وبسطاً النظريات والفرضيات إلى حد استنفادها، فاقارن الفرضية مع الأخرى، واسترسل في المفاهيم إلى أن أشيعها تحليلاً وبالطبع، إلى درجة كنت معها انسأله مع نفسي: ترى هل انني قد تجاوزت المنطق السليم؟ ثم أرجع إلى زملائي وأطرح الأمور فتناقشها سوية، وهكذا نعيشها سواء في المدرسة أو المطعم أو الشارع أو البيت.

وسألت نفسي مرة على حين غرة: من يولد من؟ هل المحتوى يولد الشكل أو الشكل يولد المحتوى؟ وأجبت ان السؤال نفسه خطأ، وعليه يجب إعادة النظر في كل شيء ومن جديد.

واسترسلت قائلاً: إن المحتوى مهما جرى عليه من تعديلات أو إضافات فإنه في النهاية وبنتيجة التفاعلات الجارية سيكون حصيلته الشكل. ثم إذا نظرنا إلى الجانب الآخر من المسلسل المنطقي نجد أن الشكل بعد أن يصبح فكرة قد يتعد عن أصله، أي يتعد عن وظيفته التي ولدته أصلاً عن طريق المحتوى والذي جاء هو ليعكس مكونات ذلك المحتوى. وهكذا يدخل الدورة مرة أخرى فيصبح جزءاً من المحتوى الذي هو في طوع التكوين - محتوى جديد لتوليد شكل جديد، من شكل إلى آخر بسبب مطلب جديد.

إذن، لا يجوز ولا يمكن أن نضع المحتوى والشكل كظاهرتين متضادتين.

فإذا حدث ذلك، أي جعل الشكل في موقع مضاد للمحتوى، فما هي إذن الظاهرة التي تعكس لنا المحتوى وتظهره؟

تساءلت، أليس من المحتمل أن نظرية المحتوى والشكل قد اعتمدت في الأصل على فرضية معينة خاطئة؟ وهي التي اعتبرت السنّ والمعايير هي الشكل ذاته، ولذا أصبحت الشكلية، بفهمها، عبارة عن إظهار هذه السنّ والمعايير التصميمية، كالألوان ومبادئ التكوين، ومنها النسب، والتناظر، والاقناع، والتنوع، والتكرار والمقطع الذهني، والتصحيح النظري، والاتناسيس، وغيرها من مبادئ التكوين، كأنها أي المبادئ - الشكل ذاته!

أو ان مبادئ التكوين، منفردة ومجمعة، هي التي تؤلف وتكون الشكل لا غيرها. بيد أن هذه السنّ في الحقيقة ليست سوى أساليب، أو جزء من التكوين الذي هو بعد ذاته،

بالإضافة إلى أساليب أخرى، لا يُؤلف أكثر من التكنيك الذي يوجهه يتم تكيف الشكل. أو بمعنى أدق، أنها جزءاً من تقنية تكوين الشكل التي تنقل المحتوى الفكري إلى مادة حقيقية فتظهر لنا كشكل.

إذن، هذه المكونات التكوينية، باعتبارها جزءاً من التكنيك، هي لازمة للمحتوى وجزء منه.

إضافة إلى أن السن التكوينية للشكل هي جزء من تقنية الانتاج، إذاً من جانبها الآخر - باعتبارها جزءاً من المحتوى الفكري أصلاً - تؤلف جزءاً من العملية الانتاجية ذاتها. فإذا تراءت لنا المقومات التكوينية كأنها الشكل مجد ذاته، أي أن الشكل هو التكوين لا غير، فإنما يرجع سبب ذلك إلى ابتعادنا من تفهم العملية الانتاجية - العملية الموهلة للفكر إلى مادة، أو تحويل المادة من حالتها إلى حالة أخرى بسبب التفاعل الفكري. لذا نكون في هذه الحالة قد حجبتنا عن أنفسنا حقيقة المحتوى.

فالمحتوى، من الجانب الآخر، إذا ما خدعنا أساليب التكوين، وهي جزء من مكوناته، يظهر لنا كأنه المكون الوحيد للشكل.

وبهذا نكون قد حجبتنا عن أنفسنا حقيقة العملية الانتاجية.

قد لا نفهم الشكل، قد لا نستطيعه، قد نرى فيه إيماءات وخصلاً وصوراً لا نقبلها، وقد يكون الأمر العكس، ولكن هذا لا يغير الحقيقة، فالشكل لا يعدو أكثر من عاكس للمحتوى وإن الذي نستطيعه أو نرفضه هو أحد مكونات المحتوى وقد ظهرت لنا في الشكل بكيانها المادي بعد أن جرت عليه عملية التحويل المشار إليها.

إذن، إذا كان الأمر كذلك، فلم هذه السذاجة في الالتباس بين التكوين أو أساليب التكوين وبين الشكل؟

وهل حقاً ان الأمر بهذه السذاجة؟

فقلت قد يكون هناك بعض الالتباس المتطفي بين اسلوب التعبير أو وسيلة إظهار المحتوى من جهة وبين الشكل نفسه من جهة أخرى في عالم الأدب، وهذا التباس له ما يبرره، لأن عملية التحويل المشار إليها لا تتجلى بوضوح في الانشاء اللغوي. لأن النتيجة التي نحصل من عملية التحويل تلك لا تظهر بمادة حقيقية كما هو الحال في العارة أو الفنون التشكيلية. ولا أريد أن أخوض في موضوع اللغة لأن الأدب، كعمرفة، لا يخلو من بعض المبررات للالتباس. ولكني أرجع وأقول كيف يمكن أن أبرر هذا الموقف في العارة والنحت والرسم

حيث يتجلى الأمر بكل أبعاده، إذ أن أساليب التكوين هي أداة تستخدم كجزء من مكونات المحتوى وليست هي بحد ذاتها الشكل.

صحيح، مكونات الشكل منها مادية وبنية ووظيفية ومنها عاطفية، وعند تفاعل هذه المكونات في عقل الإنسان تتحول إلى مفهوم، إلى محتوى فكري، لا يظهر إلى الوجود إلا عن طريق تحويل يجري على التكوين الفكري ويصبح مادة حقيقية، ويظهر نفسه لنا كشكل، أقول كيف، ولماذا تبلورت نظرية المحتوى والشكل. في الاتحاد السوفياتي، في حقبة الثلاثينات بينا سبقتها حقبة مترعة بمفاهيم الانشائية والوظيفية وعلاقاتها وتفاعلهما الواحدة بالأخرى والتي تمثلت بمدرسة البنائية. فحركة البنائية التي أسسها نغوم غابو وأخوه انطون بفرزير، ثم اتسعت إليها فيما بعد فلاديمير تانلن وكاسيمير ماليفيتش والذين هم، كحركة، قد وحدوا وجمعوا بين الرسم والنحت وبالنتيجة وحدوا بينها وبين العمارة، معتمدين أساساً على الفرضية القائلة بأن المواد المستعملة في نتائجهم النحتي أو المعماري تخضع في تكويناتها إلى تكوينات هندسية التي هي بحد ذاتها أساليب لعرض المحتوى الفني، كل هذا اختصر خلال هذه الحقبة في المفهوم القائل بأن الوظيفة في العمارة تتفاعل مع الناحية الانشائية فتتمخض عن تكوينات شكلية معينة يمكن استخدامها لأداء مختلف الوظائف الاجتماعية.



٤٢٥

ويمكن لنا أن نستخلص من هذا، بعبارة أخرى، أن هذه المدرسة قد اعتمدت على المادى. الانشائية المتقدمة كجزء من التكوين، والتي تتفاعل مع التكوين الوظيفي / التقني لتوليد تكوينات هندسية والتي تظهر لنا الشكل.

فإذن يمكن القول بجواز إطلاق نعت «الشكلية» على حالة معينة تنحصر في نتائج ذات محتوى باطل. وحينئذ، وإذا كان الأمر كذلك، يكون الشكل نفسه باطلاً لأنه عكس محتوى باطل أصلاً. والعكس صحيح كذلك. فإذا جاء المحتوى جيداً فالعكس يكون حينئذ جيداً كذلك.

هذا مبدأ عام. ولتوضيح بعض جوانبه الغامضة لابد من تبيان المفهوم الخاص بمكونات

المحتوى. ان المحتوى هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي يتكون من مكونات عديدة بما في ذلك الوظيفة النفعية منها والعاطفية والتكنولوجية. وهذه تشابك وتتفاعل إلى أن تصبح مطلباً. فإذا تضمن المحتوى في إحدى مكوناته جانباً قد اكتسب أهمية كبيرة وملحة - كما تظهر أو تتراءى لنا أو كما نتفقد نحن - في فترة تطويرية معينة، فإن ذلك لا يعني بأن هذا المحتوى بأجمعه صالح، إذ قد تكون المكونات الأخرى غير صالحة، فيصبح التكوين الذي أفرزناه وأعطيناه الأولوية غير أهل لهذا الموقع، وبالتالي يصبح المجموع الكلي للمحتوى، حسب هذا المنطق، بالياً، أو بالياً نسبياً، والعكس صحيح كذلك.

فقد تكون هناك مفردات من المكونات لها أهمية، أو أنها بعد ذاتها مهمة في تطوير أو دعم أو توضيح محور ذلك التكوين بالذات، فارتأى المجتمع أو جزء منه أو طبقة من طبقاته أو -حركة ما فيه أن تهمل هذه الناحية في فترة تاريخية ولأسباب خاصة، فلا يعني هذا بأن المجموع الكلي للتكوين، أي المحتوى، غير صالح.

إذن، وبهذا المفهوم، يصبح تقسيم العارة عبارة عن أداة لفهمها وليس مجرد أداة سياسية، وذلك بعد أن استغنينا عن نظرية «المحتوى والشكل» وصرتنا نستطيع أن ننظر إلى المطلب الاجتماعي - المحتوى سابقاً - نظرة موضوعية ونأخذ الشكل باعتباره لا يزيد على ظاهرة تعكس المطلب. فالعمل الفني لا يظهر للوجود الواقعي الحقيقي ما لم يتحول أو يبتثق أصلاً من محتوى قد تكامل في كيان، وبالتبعية يظهر لنا كشكل، ولكن ربما قد يكون المحتوى رديئاً أو حياً أو حتى رجعيًا، ولكن هذا الأمر لا يغير الحقيقة بأن المحتوى لا يتفاعل ويتحول ويصبح شكلاً ما لم يتكامل ويصبح فكرة ملحة تتطلب التوليد - بصرف النظر عن جودة المجموع الكلي للمحتوى أو رداءته. وبعبارة أخرى فإن التكوين الكلي للمحتوى يتجمع ويتكامل دون أن يكون لهذا التجمع والتكامل علاقة جودة أو رداءة مفردات التكوين، إذ هناك قوانين أو دوافع أخرى محركة تحكم التكوين وليس فقط الضرورة الاجتماعية التقدمية - أو على الأقل كما نترأى هذه الضرورة بمنظار التقدمي في موقع ما وفي بلد ما وفي فترة تاريخية معينة. فإذا كثرت مظاهر التزويق في شكل معين كما حدث فعلاً في بعض الفترات من تاريخ الفن - فتفسير هذه الظاهرة هو بأن المحتوى نفسه يتطلب التزويق المتألق - وأن هذا التزويق جاء نتيجة ظروف اجتماعية معينة تشمه وترغب فيه وتصبو إليه لهذا السبب أو ذلك. ولا يعني هذا أبداً بأن التزويق المتألق هو شيء حسن بعد ذاته في كل زمان ومكان. كما ان العكس صحيح كذلك، أي ان هذا التزويق لا يكون شيئاً رديئاً بعد ذاته في كل زمان ومكان، فهناك فترات تاريخية تجل فيها التألق.

إذن فالمسألة ليست هي «شكلية» الفن وإنما، وفي هذه الحالة، هي تواجد التزويق المتألق أو الفسوخة كإحدى المكونات البارزة في تكوين المحتوى لذلك الفن في تلك الفترة من تطوره.

فالمسألة إذن يمكن التأكيد عليها بالعرض التالي، كواقعية تاريخية لها أهميتها الكبرى في تطوير

العارة الحديثة. فالمدرسة البنائية في الاتحاد السوفياتي في العشرينات. فضلاً عن نتاجات معماريين آخرين في أماكن أخرى وهم من الرواد في نفس الحقبة الزمنية. ومنهم: لا على التعيين أدولف لوبس في فينا و ألفار ألتو في فنلندا بل وحتى نصب لينين وكسبورغ في برلين، ان مثل هذه الأعمال لم تدعم أو تضيف في محتواها أو حتى في «شكلها» إلى الحركة التقدمية - كما تراهي الأمر إلى قادة الحركة التقدمية في خارج الاتحاد السوفياتي - ناهيك عن أنها نعتت هي نفسها بالشوعية من قبل الفاشية. فالسألة هنا، هل يمكن القول ان هذه النتاجات الممارية، أو بالأحرى، هل ان هؤلاء المماريين كانوا قد صبوا إلى وخططوا للمساهمة في الحركة التقدمية؟ أو ان الحركة التقدمية لم تنسب إلى هذه الالتفاتة بالذات وبذلك تكون قد فقدت فرصة الاستفادة من هؤلاء المماريين الطليعيين؟



٤٤,١

دار مرز في فينا تصميم ادولف لوبس.

١٩٢٨

٤٤,٢

متحف لمرز شل. بامبر. ألمانيا.

تصميم لوبس. ١٩٣٣ - ١٩٣٢



٤٤,٣



٤٤,٤

٤٤,٥

نصب لينين وكسبورغ في برلين.

١٩٢٦ - تصميم مرز فاد فر رو. أرنل

أشفا فيا بيد.

أقول الجواب لا، وأكد لا، ولا مبرر أن نخدع أنفسنا، فهذه النتاجات لم تكن تضمر أهدافاً سياسية معينة أو حتى اجتماعية كما يفهمها التقدمي آنذاك ايّما كان. وعليه وبمطلق مفهوم المحتوى والشكل ينبغي اعتبارها، كما حدث فعلاً، أعمالاً «شكلية» لا تقدمية.

وإذا ما شينا هذا المنطق - منطق المحتوى والشكل - إلى نهايته الحتمية فسيصبح عندئذ نتاج هؤلاء الطليعيين، ذلك النتاج الذي «أعمل» المحتوى الجيد وتوسع في «إبراز» الشكل، نتاجاً رديئاً، وبمعنى أدق سيأخذ موقعاً في خانة الفنون السيئة.

ولكن الحقيقة كما ورد مراراً وتكراراً هي ان الواقع يخالف هذا المنطق أو هذه النظرية لأن

أعمال الفنانين المذكورين أعمال طليعة وجميلة - كما تراءت لي آنذاك.

إن هذه الحيرة التي نشأت في ذهني وأعدت تتعاقب فيها الأفكار أصبحت تهيمن عليّ أياماً وأسابيع بل وأشهرًا، وكانت تعاشني أينما ذهبت، حتى اختمرت من ذاتها. إذ بينما كنت يومًا في طريقي إلى سكني في جادة هولند بارك غربي لندن سألت نفسي:

لماذا لا أبدأ من جديد؟

إذ سأباشر بتعريف المهتوى.

فقلت: المهتوى هو مطلب.

المهتوى هو الشيء الذي نريد.

فإذن علينا ابتداءً بتعديل كلمة المهتوى بكلمة المطلب.

والمطلب يتضمن نوعين من المكونات:

أولهما، الوظيفة النفعية، والآخر، الوظيفة العاطفية.

وإذا تمحصنا قليلًا نجد بأن الخط الفاصل بين هاتين الوظيفتين يتلاشى، فإنها وإن اختلفا في الأداء الوظيفي، فإنها في الحصلة يؤلفان قطبًا واحدًا. إذًا، والحالة هذه، لا مناص من السؤال، كيف يتكون أو يتحقق المطلب إلى الموجود؟

لذا، يمكن تحديد المسألة بعبارة:

الأولى. ماذا؟ ماذا نريد؟ - المطلب.

والثانية، كيف؟ كيف التحقق؟ - أسلوب الانتاج.

إذن، لدينا ما ينبغي أن نسميه بالمطلب، وقد تجمع وتكامل في كيان معين، ومن ثم فقد تم تحقيقه بأسلوب انتاجي معين، وعندئذ تكون حصيلة هذه العملية مادة حقيقية جديدة هي الشكل. فهذا الشيء الجديد، ما هو إلا شكل يجد ذاته.

فالمسألة إذن، مرة أخرى، هي عبارة عن مطلب يتفاعل مع أسلوب انتاجي، فنكون

الحصيلة ظهور شكل، وبعبارة أخرى: عند تبلور متطلبات ثانوية وظيفية متعددة، المنفعة منها والعاطفية، في كيان موحد، ودخول هذا المطلب الموحد في تفاعل مع الأسلوب الاتحادي، يتولد في نهاية هذه العملية التحويلية شيء جديد هو الشكل، جديد لأنه غير متطابق مع مكونات المطلب وغير متطابق مع أسلوب الانتاج. ويتولد شيء جديد يكون قد حصلنا على تحويل نوعي، ولا تحويل نوعي دون أن يتم تفاعل متبادل جدلي.

فإذا أخذنا بالأسرغال مع هذا المنطق نقول: بعد أن يتبلور المطلب في قطب، يتفاعل هذا القطب مع القطب الثاني - وهو أسلوب الانتاج - تفاعلاً تناقضياً جدلياً متبادلاً، وبنتيجة هذه العملية الجمعية أو التركيبية يتحول المطلب، (والذي هو عبارة عن تبلور فكري)، بهذا التفاعل مع أسلوب الانتاج، والذي هو عبارة عن تفاعل مادي حقيقي، - بالإضافة إلى الناحية الذاتية المتواجدة بسبب العامل الانساني - إلى مادة ذات صفة جديدة، وهو تحويل نوعي.

إذن الشكل هو عبارة عن الوليد الجديد والنتائج عن الحصيلة الحتمية ومبعضها التناقض الجدلي بين القطبين المتبادلين: المطلب من جهة واسلوب الانتاج من جهة أخرى. وان تراقب كل منها لازمة للآخر.

وأخيراً يمكننا تعريف نظريتي في جدلية الشكل كما يلي:
الشكل هو الحصيلة المادية لتفاعل جدلي متبادل بين مطلب اجتماعي متمثل بفكرة من جهة، ومن جهة أخرى، التقنية المعاصرة له متمثلة بعناصرها الفكرية والمادية والذاتية الخاصة.

فهكذا، إذن، إذا نظرنا إلى العارة نجد أن وجودها وتطورها وتنوعها يخضع لهذه السنة في التناقض والتفاعل وتم التحول النوعي، وذلك بين القطب الأول المتمثل في المطلب الاجتماعي وبين القطب الثاني المتمثل بالأساليب التقنية. وحصيلة هذه العملية تظهر لنا، لاحتساستنا، في مضمار الشكل على صورة عبارة.

كان علينا في السنة الدراسية الثالثة اختبار مرحلة تاريخية معاصرة لدرسها دراسة موسعة. فلم أتردد في اختبار العارة القوطية.

كنت في واقع الأمر مولعاً آنذاك بالعارة الاغريقية. لقد كان هدف الاغريقي إيجاد نسب هندسية ثابتة للشكل الهندسي لتطبيقها في كل زمان ومكان، النسب التي تمكنت من التوفيق بين انسجام مقاسات الجسم الانساني وبين الوقار الرصين اللازم لميكل الآلهة. وكانت النظرة العقلانية هي القاعدة الرئيسية للنسب الهندسية في كل الأحوال.

ولهذا استطاع الاغريقي أن ينشيء مثلاً معايير بأحجام مختلفة مستخدماً ذات المقاييس النسبية

والمعايير الجمالية دون أن يؤثر ذلك على الجوانب الجمالية أو النحتية لتلك المنشآت. بصرف النظر عن أحجامها، أي أبعادها.

وبعبارة أخرى فإن العمارة الاغريقية لا تعتمد على الناحية الانشائية (أو: البنوية) بل لا تضعها قاعدة لسن العمارة. بل ان سنها ومعاييرها جمالية، رياضية، عقلانية، وهي مشتقة أصلاً من انشائية خشبية. أي ان العناصر التي تكون تركيب العمارة اليونانية (والمشتقة بالمعبد) يرجع أصلها من الناحية الشكلية إلى الانشائية الخشبية، ثم تطورت الأشكال، إن لم نقل قد نقلت، من الخشب إلى مادة أخرى، وهي الحجر. فالصقل في العمارة الاغريقية انصب على عناصر لم تتغير من ناحية العلاقات الشكلية وان كان قد تغيرت المادة المستخدمة في الانشاء من الناحية النوعية (من الخشب إلى الحجر). كما انها عمارة أخذت تتجانس ينسب وعلاقات عقلانية ثابتة تستخدم في كل مكان. ولا يعني هذا ان العمارة الاغريقية لم تتطور في مراحل مهمة و متميزة، لكن قاعدة التطور هذه كانت هي علاقة النسب بعضها ببعض وليس الناحية الانشائية. لذلك لم تكن تلك الفترة التاريخية تروي ضامئاً وقذاك.



٤٧١

مخطط لمبنى أثينس في كركورة. حوالي ٥٩٠ ق م. ان سنها ومعايير جمالية العمارة الاغريقية هي عقلانية ثابتة مما نسب بين طهر العمود وإرفاقاته. وفي النظرية المعمارية لقواميد كانت هذه النسبة ١ إلى ١١ أي ١ مدال والذي يمثل نصف طهر العمود أي ١١ مدال ويمثل ارتفاع العمود من القاعدة حتى أعلى الحاجب



٤٧٢

مخطط لمبنى جاسي في أفراس انه يمثل النشي. الذي يمثل أصل شكل المبنى الاغريقي. التي من حصر ووبر. كما يعرف فيا بعد.

أما العمارة القوطية فهي على عكس ذلك. حيث تتجلى فيها العلاقات الانشائية وتبرز بروزاً متميزاً. وكان لباب المراحل المتعاقبة في الحقبة القوطية هو القفزات في التطور الانشائي، ففترة بعد فترة حتى بلغت المدى الذي لا يقهر فتداعت وانهارت حجارها كاتدرائية بروفه ذلك هو التطور الذي كنت اصبوا إليه. التطور غير المنقول بالعقلانية.

وكنت قد زرت في وقت سابق بلدة كيميردج وقضيت فيها عدة أيام، كما زرت كنيسة كلية

الملك مراراً. وذات يوم كنت فيه وحيداً. فصرت اصعد النظر إلى السقف وأتأمله مأخوذاً به. فإذا بي أحس بأن كل حجارة في البنيان مشبعة بهدى تراثيل صبيان الكوراس. فأجلس مسحوراً، واستلقي أحياناً على الأرض ارتوياً الظل والضوء وهما يتعاقبان كما لو يتضامن عني على نقش المستقيمت والمحنيات والمستديرات في الحجر المتوهج حتى بدا لي السقف كله كأنه بركة ظليلة تموج في واد خرافي الألوان مستلقية على أحضان خريف جذلان وهيمان، وأخذت المساند ترتفع إلى أن التقت في هذا البلور المشفق بانتظام عجيب امتلأت به السماء. ثم أخذت أصوات الموسيقى الرخيمة ترتفع في تلك الظهيرة مرة أخرى.



٤٨١

٤٨١

سلف صحن كبة كلية الملك في
كيسروج. انكشار. ١٤٤٦ - ١٥١٥ م.
الصورة ١٩٤٩

٤٨٢

قوس نصف دائري من العهد الروماني.
من منتصف القرن الحادي عشر لغاية
منتصف الثاني عشر. تشير الصورة إلى موقع
حجارة العقد والتي يكون موقع الضعف في
الدائبة القوس

٤٨٣

قوس مستدق من العهد القوطي الأول. من
بداية القرن الثاني عشر لغاية الثالث عشر.
ولقد أزيل عاد العقد عندما استبدل
القوس

ان العارة القوطية تتميز بالعلاقات الانشائية:



٤٨٣



٤٨٢

فالقوس فيها أصبح قوساً مستدق الرأس، فقد أزيلت منه حجارة العقد وهي أضعف نقطة فيه.

أما المسند فقد ارتفع شامخاً، وأفرغت الجدران المحيطة به حتى أصبح هو السند الوحيد في البناء، وارتفع حتى أصبح لا يتحمل قوى الثقل المناسب فيه. عندئذ اسند بالرافعة. ثم ارتفع المسند وارتفع أكثر فأكثر مجذباً الثقالة أكثر فأكثر فاستد عندئذ برافعة ثانية، فثالثة.

وفي نفس الوقت امتدت من المساند شبكة من الاضلاع تحمل ألواح السقف على هيئة عقد مضلع تتلاقى في الوسط بالسرة، وهكذا حرر الباع بين المساند من حمل اقبال البناء،



191
كاتدرائية إيبان. فرنسا. لقد فرغت
الحدائق واستقلت الساحة وهذا صممت
باعت واسطة للشايك. ١٢٠٠ م



191



192

فأخذت النوافذ تكبر وتتسع حتى امتلأ الياع بها، وأخذت النوافذ ترتفع كذلك بزجاجها الملون حتى كادت تملأ البناء بأسره. فإذا بالمكان يتحول إلى وهج نازل من العليا فيحتو المؤمن في أرجائه متعبداً أو يجلس في ركن قصي ليسبح مع الملائكة أو يقرأ قصص الانبياء والقديسين.

واقضت دراسة العارة القوطية مشاهدة أبنيتها موقعياً. فأقدمت على التجوال في اكنكنا لهذا



193



194

191
كاتدرائية إيبان. فرنسا. لقد فرغت
الحدائق واستقلت الساحة وهذا صممت
باعت واسطة للشايك. ١٢٠٠ م

192
مخطط مظهر للكنع في كاتدرائية إيبان
ظهر بأن الحدائق المحيطة بالساحة قد فرغت
وأصبح هو الساحة الرئيسي في المكان. ولهذا
صح لا يتحمل ثرى التل المساحة فيه
الساحة بالزراعة

193
كاتدرائية ريمز. فرنسا. القرن الثالث
عشر. عندما ارتفعت الساحة وصممت
استندت برافعة. ومن ثم برافعة ثالثة وثالثة

194
كاتدرائية ليون. ليون. ليون. ليون.
١٢٢٠ م. أصبحت من الساحة شبكة من
الأصلاع فالتفت وسط السطح في الساحة
١٢٢٠ م
استندت الأصلاع لتتحمل ثقل الأتزان
ومن ثم أضيفت في سرور متعددة في سلف
كاتدرائية ليون

الغرض مستخدماً شتى وسائل النقل: القطار، الباص والدراجة الهوائية، وحتى بواسطة التطفل (أي الوقوف في عرض الطريق والاشارة باليد للسيارات المارة لغرض الركوب). كنت اسافر أحياناً بمفردي وأحياناً مع بعض اصدقائي مثل روبنشتاين وهيرست أو غيرها. كنا نقسم في الفنادق أو في بيوت الشباب أو بين حضائر التين، وأحياناً ننصب لأنفسنا الخيم في الغابات أو في العراء أيام الصحو، لا يعقنا حر أو برد ولا مطر.

وبدأت اتفهم بالتدريج العارة القوطية، وادرك ان كل قوس فيها صغير أو كبير، وكل سرّة من السرر، وكل مسند وكل ورائد الزاخرة وفوق الثغالة المستدقة بل وحتى تلك المساند في وسط الشبايك، هذه كلها تدب فيها قوى الانتقال فتشدها الجاذبية فتساب إلى الأرض. على ان البناء يتصاعد باتجاه معاكس، فيرتفع وكأنه يريد أن يشمخ ليبلغ السماء.



٥٠١

٥٠١

كاثوليكية امجاد، فرنسا، ١٢٠٠ م. تدب قوى الانكشاف في الفصص فتساب إلى الانصلاح وإلى الساند وأرباعها ومن ثم إلى الأرض. إلا أن روحية البناء تتصاعد باتجاه معاكس وكأنها تريد أن تشمخ إلى عان السماء.

وترأت في كل حجرة من الحجر جميلة مشحونة بالحسن لأنها مشحونة بالوظيفة. وإذا بجبال الكاتدرائيات القوطية (صولزبري وويجستر في انكلترا وإيميان وريمز في فرنسا) إنما هو جبال ينبع من الحلول العبقريّة للوظائف الانشائية ويعتمد على هذه الحلول، حتى يصل إلى ساحل التهذيب والسمو.

٥٠٢

كاثوليكية صولزبري، انكلترا، ١٢٥٨ م. منظر عام من الشمال الغربي



٥٠٢



٥١١

٥١١
كانداليد موزام. باريس.
١٩٧٠ - ١٩٧١

وهكذا اخترع في ذهني ان معيار تقسيم الجمال في العارة، وفي كل حقل آخر يستحدث فيه نتاج صناعي، المصنع. إنما يعتمد على قياس درجة اطفاء الحاجة الوظيفية للناحية الانشائية، بما فيها الحاجة العاطفية كذلك. بعبارة أخرى: المعيار هو قياس درجة تلبية المطلب الاجتماعي.

ان العارة ما هي إلا مطلب اجتماعي لاسعاف وظيفة نفسية معينة وحاجة عاطفية معينة. فإذا جاءت صيغة الاستجابة للمطلب بدرجة اقتصادية، كفوءة مهذبة، وذلك بانسجامها مع خصائص المواد المستعملة والطبيعة الانشائية لها، وإذا جاءت الصيغة في نفس الوقت معبرة عن الشعور العاطفي الانساني الاجتماعي بالكيفية والتنوعية التي يصبو اليها المجتمع، فلا بد إذن أن يأتي العمل مهذباً وجيداً، ولابد أن يترأى لنا جميلاً. هكذا تراءت لي الأمور أثناء مشاهداتي للأبنية القوطية.

وأخذت بالتدريج اتحكن من فرز مختلف أدوار العصر القوطي (منتصف القرن ١٢ حتى منتصف القرن ١٦) ومن تفضيل هذا الطور على ذلك بمختلف تفرعاته ومواقفه وتأثيراته الجغرافية والادارية واستعمال المواد ... الخ. وازدادت قناعتي إلى حد اليقين بأن العارة هي ليست نزوة فنان أو شهوة حاكم، بل ولا هي حتى رغبة مجتمع. انها هي تفاعل عوامل اجتماعية كثيرة تتبلور في مطلب اجتماعي معين ويتم حل أو تلبية أو اطفاء هذا المطلب باستخدام التقنية المتوفرة أو التقنية التي تطورت لهذا الغرض. فإذا جاء الحل جيداً كان الناتج جيداً والعكس بالعكس.

في تلك الأثناء كان عميد المدرسة بالوكالة المستر كودون وهو رجل طيب طويل القامة، قليل الكلام، خافت الصوت. وكان خجولاً جداً، ولا علم له بالتطورات المعاصرة المعاصرة. لا بل لا علم له بأي تطور. والظاهر أن أزمة ووكر قد أرعجته كثيراً، إذ لم يجد لها على ما يبدو مبرراً لدى الطرفين، ولم يفهم لماذا تحدث مثل هذه المجاببات بين الأساتذة والتلاميذ، أو حتى التي تحدث بين التلاميذ أنفسهم. ولعل المستر كودون قد شعر بضرورة تلطيف الجو، أو ربما شعر ان من واجبه الاسهام في توجيه التلاميذ وارشادهم إلى الطريق المستقيم، لذا أخذ

بتنظيم محاضرات تلقى من أساتذة زائرين هم من ذوي الشأن المرموق في العالم المعاري كما يفهمه هو. وكان من بين الذين تمت دعوتهم البروفسور رجاردن.

كنا نحن التلاميذ قد قرأنا مؤلفاته، وكنت أنا شخصياً قد قرأت أحد كتبه وهو تاريخ عام للمعارة وضعه بالاشتراك مع البروفسور كورفيانو.

ونحن حضر الأستاذ رجاردن لالقاء محاضراته كانت القاعة تنص بالتلاميذ. وتكلم في تاريخ المعارة ثم انتقل إلى القول بضرورة رفض المعارة المستوردة الأجنبية بل ذهب إلى أبعد من هذا وأخذ يعرض بقيادة الحركة الحديثة مسنّزاً. وذكر على الأخص اسم غروبيوس. إن غروبيوس لم يكن بالنسبة لنا رائداً من رواد المعارة الحديثة، بل لأهميته الخاصة بصفته مؤسس الباهواوس، تلك المدرسة التي كنا نعتبرها قد وضعت وصاغت المفاهيم الحديثة، بما في ذلك المفهوم الذي مفاده إن الجمالية الحديثة يجب أن تستمد من طبيعة المواد الحديثة واستعمالها ضمن التقنية الحديثة.

كنا، أنا وجاغي، نجلس صامتين مذهولين وقد أخذتنا الحيرة فلم نعد ندري ماذا تفعل كما لو أخذنا بفتة وعلى حين غرة. وفجأة إذا بأحد التلاميذ من الجيل الأكبر عمراً في الصف ينيري للمتكلم على طريقة الانكليز صارخاً: واخجلناه، واخجلناه (أي: يا عيب الشوم عليك)، فشجع بذلك تلميذاً آخر من عمره على إطلاق نفس الاستنكار: واخجلناه، واخجلناه... فإذا بالحياة تدب فينا وحدث هرج ومرج وصاح روينشتاين: نريد معارة حديثة، واقبته ثان وثالث يقاطعون كلام رجاردن فسأل هذا: ماذا تريدون؟ قال روينشتاين: لا نريد إنتاج هواة بل معارة حديثة تناسب المجتمع الحديث، واسترسل يقول: نحن نكره من يخلط الخرسانة باليد ونريد استخدام الأساليب الميكانيكية، بل نريد أن يكره الجميع، فأعقبته أنا قائلاً: نريد معارة تستمد سنن الجمالية من الماكنة، وهكذا تكلم آخرون مقاطعين حتى صرخ بنا رجاردن: اجلسوا يا أقزام، فانهت المحاضرة بخو أشبه بالفوضى.

لم يعلق وكيل العميد بشيء ولم يقل لنا شيئاً. لكنه وبعد مرور اسبوع، وبينما كان يلقي محاضراته في الرسم الهندسي، توقف قليلاً ولفظ نوحاً وقال بصوت وقور خافت تشوبه الحيرة: أنا اخلط الخرسانة بيدي كلما احتجت ذلك لتنسيق حديقتي، فهل نكرهوني بسبب ذلك؟

حينئذ نمتنا رجاردن بالأقزام شعرت بأنه هو القزم، ولكن، وأمام كودن وطيبة قلبه وحيرته المسائلة، شعرت في تلك اللحظة بأنني قزم.

بعد أن ترك ووكو المدرسة لم نحل عمله في فرع المعارة شخصية تملأ غيابه سواء على الصعيد الرسمي أو على صعيد توجيه التلاميذ. لقد تم في تلك الفترة تعيين أساتذة من النوع الجديد، وتطورت بينهم وبين التلاميذ علاقة طيبة مريحة، إنما لم تأت تلك الشخصية لتلأ الفراغ

الذي تركه وكرر إلى أن وصلنا الصف الرابع. عندئذ تم تعيين بول نايتنكيل. كان شخصاً طويل القامة، بدين الجسم، ومسيم الوجه ذا لحية وقد سمي في أوساطنا بذي اللحية المعارية مزاحاً. وكان نايتنكيل رجلاً طيباً، مخلصاً، همه الرئيسي صالح التلاميذ، بل كان قد كرّس حياته لهذا الغرض.

وفي نفس الوقت التحق بالمدرسة كمحاضر آرثر كورن وكان له صيت عريض في التدريس إذ هو من المعروفين في مدرسة جمعية المعاريين وكانت آنذاك مدرسة تحوي خيرة الأساتذة أكثر مما تحويه جميع المدارس الأخرى في انكلترا ومنها كانت تنبثق الآراء والمفاهيم الجديدة لنتم البلاد بعد ذلك. ولم يكن كورن مجرد استاذ جيد آخر ينضم إلى هيئة التدريس بل أكثر من هذا فد كورن علاقات مع بعض أساتذة مدرسة الباهواوس وكان قد عمل كمعماري بالقرب منهم، وهو ألماني الأصل وكانت لكتته الألمانية لا تفارق نطقه بأسره. لذلك تمكن كورن وخلال فترة وجيزة أن يجتذب حوله عدداً من التلاميذ، وكنت أحدهم، ممن يهتمهم تطوير المعارة الحديثة والمتأثرين بمدرسة الباهواوس بل يعتبرون تلك المدرسة هي منبع النظريات المعارية الحديثة.

وفي نفس الوقت تم تعيين عميد أصيل للكلية هو رايس وكنا نضع به سابقاً إذ كان عميداً لمدرسة برستون وكان يشتهر بالحزم والنظام. قال لنا رايس وهو يتكلم بحدية:

إذا اردتم تغطية المناهج الدراسية الموضوعة لكم فعليكم العمل مدة ٢٤ ساعة يومياً، ولكن، مع الأسف الشديد لابد أن تنفقوا حوالي ١٠ ساعات في النوم والمأكل والثقل الخ، لذا عليكم أن تعملوا في الـ ١٤ ساعة الباقية بما يعادل الـ ٢٤ ساعة المخصصة للمناهج. وهكذا، وبعد تطور سريع، وجدت هامرست هي وتلاميذها جواً مناسباً للدراسة أكثر جدية من السابق.

أجل، كان زعم الدراسة على هذا النحو في المدرسة، حتى أن أحد الأساتذة كان يقول لنا: «بان الابداع يتكون من ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام» كان ذلك الاستاذ هو فريرون استاذ الانشاء، وكان دائم الشرود الذهني، جدياً لا يعرف الانشغامة أو التكنة، يطوي تحت أبطه دائماً عشرة كتب على الأقل، وظلماً غطى مسحوق الطباشير الأبيض ملابسه. وكان حين يلقي محاضراته لا يعبأ بمن حضر، سيان عنده ان حضر تلميذ واحد أو حضر عشرة تلاميذ لاسماعها. ولم يكن يصبر في الحياة سوى الثقل والحاذية وانسياب القوى في عناصر الانشاء وفي الأشياء. ولا يتكلم عن غيرها. كان يكرر لنا قوله ذاك ... الابداع ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام، خوفاً منه علينا أن نصيبنا الغرور في التصميم المعاري.

أجل، هكذا كانت هامرست، أو بالأحرى هكذا كانت بالنسبة إلى مجموعتنا الصغيرة. كنا في عمل متواصل بلا هوادة أو رحمة. وعندما وجد نايتنكيل استاذ فرع المعارة ان مجموعتنا

متفوقة على الآخرين في الالتحاق بالتصميمي أخذ يركز وقته على بقية التلاميذ وتركنا وشأننا. وقام بينه وبيننا احترام متبادل بل وحبّة متبادلة. كان يقول لي: لا يهمني أمرك لأنك ستجد طريقك في التصميم. وكان يعلم أن لي نظرة خاصة في المفاهيم المعمارية، وبعد محادثات قليلة وجدنا أن لا فائدة من توسعنا في هذه الأحاديث إذ كان كل واحد منا في وادٍ يختلف عن الآخر. بل أن نايتنكيل وجد نفسه غير قادر على توجيه التلاميذ والتأثير فيهم على النحو الذي كان قد اعتاد عليه في مدارس أخرى، لذا قال لي أكثر من مرة، كما قال في غيابي، أنه بعد أن يترك فلان المدرسة سيتمكن عندئذ فقط من إدارتها بالشكل الذي يرغب ومن تطبيق المنهاج الدراسي وفق رأيه.

كان نايتنكيل بالنسبة لي بمثابة الأخ الأكبر. أما كورن فكان أكثر من هذا وأكثر من استاذ. كان بمثابة الأب، فهو يرعاني ولكنه لا يفهمني في كثير من الأحيان. كنت أحدثه عن نظرياتي فيصني إليّ ولا يضيف شيئاً إلى أقوالي سوى طلبه أحياناً تفصيل نقطة من النقاط أو تشكيكه أحياناً أخرى بنقطة غيرها. كنت أشعر أن كورن غير قادر على التركيز، لكنه كان الدافع المحرك في حياتي وفي تطوير نظرياتي، ذلك أنني كنت أحس أن عدم اعترافه عليا يعني أنني أسير في خط غير بعيد عن الصواب. كان كورن تقديمياً ويتفهم الجدلية وله اطلاع جيد في الفلسفة المادية الجدلية. وذات يوم، وبينما نحن في حديث قبل موعد فترة الغداء، إذا به يقول لي: اليوم أريدك أن تأتي معي إلى الغداء، وأنا سأدفع الحساب. وأضاف: نتي بدأت أشعر أن نظرياتك خطيرة جداً جداً.



٥١

وعندما كنا على المائدة كنت أنا منصرفاً عن الطعام ومهيمكاً في الكلام، وهو يصغي ولا يعلق بأكثر من طلب التفصيل أو التوسع في هذه النقطة أو تلك. أخيراً نظر إليّ تلك النظرة التي لن أنساها وقال: فلان، أريد منك كتابة مافستو، فاعترضت إقاطعه في الحال وأقول: أنا أكتب مافستو. قال: أجل، أنت، وأنا أريده منك.

وأخذت أفكر، بعد ذلك الغداء وفي اليوم التالي والأيام التي أعقبته، سواء كنت في المدرسة

أو في البيت أم في أي مكان آخر، افكر ماذا يجب أن يكون السطر الأول وكيف أضعه، ولماذا الفكرة قبل تلك. وكان صديقي هيرست ممي طيلة الوقت. وهيرست له اطلاع في الجدل لكنه لم يصف إلى ما كنت أعرفه بل كان الأمر بالعكس. لكن هيرست يسأل ويشكك ويعترض على كل فكرة بل على كل جملة. ويشير المناقشة حتى على استعمال الكلمات. لا لأنه يرغب في نقاش لا جدوى له من أجل النقاش، بل لأنه كان من طلاب الكمال في كل شيء. كان يقول انه لا يريد أن يبدو مشاكساً، ولكن، لماذا كذا وليس كبت، كيف تقول كذا وقد سبق أن قلت كبت؟ وهم جراً.

هيرست من أب ارلندي. وقد ورث عنه سرعة الخاطر مع دعاية حادة. وكان ذكياً. وله طريقته الخاصة به في الحديث فهو يحدد القول، أو المفهوم الذي يتحدث عنه، تجزئاً يختزل الفكرة إلى حد السخف وذلك لتوضيح المسألة. وكانت نكاته ذكية أيضاً، لكنها غير جارية مطلقاً. في بعض الأحيان يتدفق سيل الفكاهات في ذهنه إلى حد الانسداد، فيتوقف عن الكلام برهة ليلتقط انفاسه ولاستيعاب زخم النكات الحاشد في فكره ثم ينفجر بالضحك المادد، ويسرع قليلاً، ويبدأ بعد بالكلام فتتدفق نكاته بتعاقب متواصل. وكما كان حال هيرست في النكتة كان حاله كذلك في التصميم. كانت الأفكار التصميمية أو البدائل تنال عليه فيظل حائرًا أمامها إلى حد الكتابة. بل كانت الكتابة تسود على وجهه وعلى نبرة صوته معاً فتزول عندئذ روح النكتة فيه وينقلب هيرست إلى شخص حزين مزرد لا يعرف إلى أين يتجه. كل بدائله جيدة بل كل بديل منها جيد بحد ذاته. فكان يستجدي بي. فأقف بقره وأنظر إلى المقترحات التصميمية. كنت أنظر إلى فيض البدائل معجباً بها وغامطاً إياه هذا الفيض السريع من البدائل. ثم أشجعه على اختيار احدها.



أرشد

٥٥٩
موريس هيرست. أواخر ٧٠ ت

ولم يكن هيرست متأثراً بشكل واضح بأحد كبار الرواد في الفن والعمارة. كان أسلوبه يتسم بسمة العمارة الانكليزية البحتة التي أخذت تخسر آنذاك. أما أنا فكانت على النقيض منه. كانت الفكرة التصميمية تبدأ عندي بشيء مبني مبسط، ثم تجري الاضافة فوقه فيما بعد ببطء. وبحفظ إلى أن يتم التصميم بشكله النهائي. كنت نقيض هيرست في هذا، وفي تأثيره بعكسه، في التخطيط بأعمال ميز فان در رو وفي الواجهات بأعمال لوكوربوزيه.

كتب المانفستو المطلوب وقدمته إلى كورن. وهذه خلاصته:

- ١ - ان الفن في الاتحاد السوفييتي، بما فيه العارة، متأخر ومتخلف، بل وبالحرف.
- ٢ - لا يوجد مبرر فلسفي / سياسي لهذا الوضع، ربما سوى الشعوذة أو الجهل أو مصلحة بعض المعارين والسياسيين.
- ٣ - ان قرار الحزب الشيوعي السوفييتي بمنع الاستمرار في تجارب مدرسة «البنائية» فاجعة فنية.
- ٤ - ان نظرية «المحتوى والشكل» لا يستند على منطق جدلي، بل هي تناقض نفسها بنفسها. كما انها غير قادرة على ايجاد الحلول الفكرية أو الفلسفية لمشاكل فنية ومعمارية كثيرة.

وقد تمت استناداً إلى ذلك النظرية التالية:

١ - ان العارة كظاهرة اجتماعية ذات كيان مادي حقيقي، إنما هي حصلة التناقص الجدلي بين المطلب الاجتماعي من جهة، وبين التقنية المعاصرة له من جهة أخرى.

٢ - ان للعارة صفتين: أولاًها أنها جزء، وجزء مهم، من التفكير الاجتماعي (أي البنية الفوقية). والأخرى أنها في الوقت نفسه مادة حقيقية. وهذه المادة يجب أن تسبق بعملية انتاجية قبل أن تصبح عارة. وعليه، فعند بحث العارة علينا أن نراعي هاتين الصفتين بالتساوي.

أما إذا نظرنا إلى العارة من منظار صفة واحدة من الصفتين، فإن نظرتنا تنزلق وتصير متحيزة وغير علمية.

٣ - ان نظرية «المحتوى والشكل» غير قادرة على حل التباين بين المحتوى «الرجعي» والشكل «الجديد». وغير قادرة على تفسير الابداع المتناهي في الفن البدائي القديم، أي الفن في ما قبل التاريخ عند الانسان القديم. كذلك فإنها غير قادرة على التفسير مثلاً:

لماذا يكون الناس غير قادرين على فهم أعمال بيكاسو، في حين ان بيكاسو تقدمي في فكره، وعقري في فنه، بل هو الرائد الأول للفن المعاصر. وكذلك غير قادرة على تفسير ظاهرة أخرى، لماذا نجى «الفنون الشعبية» عامة في الاتحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية فوناً متخلفة وقبيحة وثاقفة بسذاجتها؟ أو على تفسير هذه المفارقة، لماذا تكون بعض الفنون الرائدة هي في محتواها رجعية في نفس الوقت؟ ومنها مثلاً فنون مدارس البنائية والسريالية والتكعيبية والتجريدية، وهي كلها مدارس قد حرمت في العالم الاشتراكي ومنعت شعبه من ممارستها والتمتع بها!

٤ - بما أن لكل جانب جدلي مكونات، وبما انه يجوز لأسباب تاريخية معينة بروز واحد من هذه المكونات دون غيره، إذن يمكن ظهور فن ما ذي صبغة رجعية سياسياً، ولكنه في عين الوقت متقدم، بل وطليعي من النواحي الأخرى. هذا التباين لا يمكن تفسيره عن طريق منطق «المحتوى والشكل».

٥ - ان العارة والفنون التشكيلية عامة هي مواد حقيقية يجب انتاجها قبل ظهورها إلى احساساتنا. ونظرية «المحتوى والشكل» تهمل هذه الناحية الجوهرية.

٦ - وبما أن كل ظاهرة اجتماعية هي ظاهرة تولد تولداً، فلا يمكن أن يتحقق هذا التولد ما لم يسبقه تناقص جدلي يؤول، وكحصوله له، إلى شيء جديد. بعبارة أخرى لا بد من

التناقض الجدلي. فأين هذا التناقض الجدلي في «نظرية المحتوى والشكل»؟

٧ - إذن تصبح المسألة هي عبارة عن اكتشاف حقيقة هذا التفاعل الجدلي وبلورة ومعرفة تفاصيل مراحلها.

قرأ كورن وريفتي وبعد تأمل قال: ماذا ستعمل بهذه النظرية؟ قلت: ستكون الأساس لاطروحي التاريخية. (فقد كان يطلب من التلميذ تقديم أطروحتين، الأولى لمشروع تصميمي والثانية عن موضوع تاريخي أو فكري له علاقة بالمعارة). وبعد دقائق التفت إلي كورن وقال: أعتقد أنك تضع وقتك بالتزامك بالمنهج الدرامي، لذا سأقترح على نايتنكيل أن يعطيك الحرية في الدوام أو عذمه لكي تتمكن من القراءة والمراجعات.

وأضاف كورن يقول:

أريد منك أن تكمل عملك ...

ياولدي، انك رجل خطر!

بعد ذلك انقطعت عن الدوام الرسمي يوماً واحداً أو يومين في الاسبوع، مكرساً ذلك الوقت للمطالعة في غرفتي أو في إحدى المكتبات العامة أو في منزري عام إذا كان الجو صحواً.

طلعت خلال هذه الحقبة في انكلترا ظاهرتان كانتا على درجة قصوى من الأهمية في تطوير التقنية الانشائية. وكانتا كذلك، بالنسبة لنا بالذات، مؤثرتين في تطوير تفكيرنا على نحو جذري.

وأولى الظاهرتين هي أسلوب انشاء المدارس المصنعة سلفاً والتي اقيمت في مقاطعة هرتفردشر في انكلترا وتم تصميمها من معماريين شباب من خريجي مدرسة جمعية المعماريين برئاسة آسلف. وقد ظهر هذا المشروع في سني ما بعد الحرب نتيجة للضرورة الملحة لافتتاح مدارس كثيرة العدد خلال وقت قصير، مع الأخذ بنظر الاعتبار ندرة الأيدي العاملة وشحة المواد بسبب التركيز على التصدير في تلك الآونة، لذلك استخدمت في تخطيط تلك المدارس



٥٩١
مدرسة انشائية في ولف. هرتفردشر،
انكلترا. ١٩٥٠ - ١٩٤٨

٥٩١

أساليب تخطيطية جديدة في عمليتي التصميم والتنفيذ معاً، وهي أساليب استحدثت أثناء الحرب وتطورت بعدها بإدخال التقنية البنائية للمنشآت المصنعة سلفاً، وذلك بإنتاج عناصر خفيفة الوزن لتسهيل عملية النقل وعملية التناول في ساحة العمل. وقد طبق ذلك في تشييد المنشآت من عسكرية ومدنية كالكثبان وغيرها من الأبنية الجاهزة الوقتية. فجماعات هذه المجموعة من المصممين الشباب لتخطط وتصمم مشروعاً يؤمن تنسيق وربط العناصر القياسية الجاهزة، وبذلك صار من الممكن إنتاج القسم الأكبر من هذه العناصر في معامل متفرقة ثم يجري نقلها وتركيبها في المواقع المطلوبة. وقد وفر هذا الأسلوب من التخطيط المرونة الوافية والكفيلة أيضاً بتشديد مدارس وفق متطلبات متنوعة وفي مواقع ذات خصائص مختلفة من ناحية التربة وطبيعة الأرض وما أشبه، وذلك باستخدام نفس العناصر الجاهزة والمصنعة سابقاً دون اجراء أي تغيير أو تعديل عليها، عدا بعض التكيف التصميمي.

أما الظاهرة الثانية والمتزامنة مع الأولى فهي قرار بريطانيا بالاحتفال بالذكرى الثوية للمعرض الدولي الذي اقيم في لندن سنة ١٨٥١ (وأقيم له القصر البلوري الشهير) وذلك لتشجيع صادراتها وترويج بضائعها. وقررت الحكومة إقامة معرض للصناعات البريطانية على أن يرافقه مهرجان ثقافي للفنون. وكان نصيب لندن منه أن تشيد في القسم الجنوبي منها وعلى شاطئ نهر التيس مجموعة من الأبنية لإقامة مختلف الفعاليات فيها من تجارية وعلمية وثقافية وفنية. واحتوت ساحة المهرجان عشرات الأبنية كلف بتصميمها نخبة من خيرة الممارسين في انكلترا واستخدمت في انشائها أحدث الأساليب في التقنية البنائية.

وعند بداية العمل في هذا المشروع الانشائي الضخم - وهو يعد في أسابعه الأولى - ذهبت ذات صباح في عجلة السب إلى ساحة العمل وكانت الرافعات والحادلات وغيرها من الماكائن الترابية نشطة في تنظيف الموقع واعداده. وقفت هناك متأملًا. وأخذت صورة للموقع. ومنذ ذلك اليوم وأنا أقوم صباح كل سبت، بدون انقطاع ما خلا انقطاعاً قد يقع لي وهو قليل، بزيارة الموقع ومشاهدة تطور العمل وتصوير مراحله المتعاقبة دون أن يعترضني أحد رغم أن دخول الغرباء إلى الموقع محظور. ورافقت بذلك تشييد أسس الأبنية منذ اللبنة الأولى ثم قيامها مرتفعة على سطح الأرض ثم ظهور هياكلها إلى أن أكملت الأعمال الختامية. كنت خلال هذه الزيارات الأسبوعية أطلع على أساليب استخدام التقنية الانشائية الحديثة وهي توضع موضع التنفيذ، ثم أعود لأدرس تصاويري وأقارنها بمخططات الأبنية والخرائط التي كانت تنشرها على التوالي المجلات الهندسية المتخصصة.

وقيل الافتتاح الرسمي كنت في صباح سبت أقف على السقف الملحق في صالة المهرجان الملكية وكانت هناك من تحتي في نفس الوقت إحدى الفرق الموسيقية تتمرّن على عزف السمفونية السادسة (الحزينة) لـ جايكوفسكي تمهيداً للافتتاح. ولم يعترضني أحد أيضاً. لقد ألف الحراس حضوري لساحة العمل صباح كل سبت كما لو كان شبه معياد، فأنفق الأبنية وأصورها دون أن يسألني أحد من أنا، وما هو غرضي أو من أمثل، ولوائح الاعلان معلقة

منع دخول غير المخولين. وقد استمرت تماريني هذه مدة تزيد على السنة والنصف.



٦١,٢



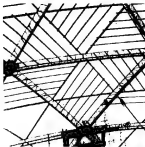
٦١,٢

٦١,٢

مطر لي تلخج مهرحان برطانيا لعام
١٩٥١. الصورة ١٩٥١

٦١,٢

قاعة الاحتفالات أثناء الانشاء في مهرحان
برطانيا لعام ١٩٥١. التصميم زلف تازر.
الصورة ١٩٥٠ م



٦١,٢



٦١,٢

٦١,٢

قاعة الاحتفالات في مهرحان برطانيا لعام
١٩٥١. السائد الكونكريت أثناء الانشاء.
الصورة ١٩٥٠

٦١,٢

قاعة الاحتفالات في مهرحان برطانيا لعام
١٩٥١. التصميم زلف تازر. الهيكل
الانحادي للسقف أثناء التشييد. الصورة
١٩٥٠



٦١,٢

٦١,٢

صالة المهرحان الملكية أثناء التشييد
أشادت كأحد الأبنية الدائمة لمهرحان
برطانيا لعام ١٩٥١. التصميم زوروت
عائز و زلي عازز. الصورة ١٩٥٠

ان هاتين الظاهرتين المترامتين هيأتا الفرصة لنا لدراسة التقنية الانشائية المتقدمة. وذلك عن طريق متابعة المجالات والمحاضرات. ربما بسبب اطلاعتنا على هذه التطورات في هذا الحقل. وأيضاً لأسباب نفسانية إذ كنا سوية نضمر شعوراً خفياً أشبه بالهاجس بأننا ستكون من ذوي الشأن في عالم التصميم. تلك الخلفية وهذان العاملان جعلتنا نقول فيما بيننا. أولاً. ان

مستقبل البناء سيكون مصنعاً سلفاً، وبما أننا أخذنا نقنع إلى حد اليقين أن ذلك سيصبح كذلك فقد بدأنا ننسأل فيما يبتأ أيضاً: ماذا سيكون مستقبل العمارة؟ وماذا سيكون مستقبل المعمار في عالم العمارة المصنعة سلفاً؟

في تلك الآونة، وفي صباح يوم شمس جميل، كنا جميعاً ننتظر بلهفة حارقة الموعد المحدد لمرور طائرة الكويكب الجديدة من سماء لندن لأول مرة، وكان تصميمها يشغل الأذهان. صعدنا إلى السطح نترقب. وفي الموعد المحدد مرقت الطائرة كالشهاب، ورأيناها من بعيد وهي تتلشى طلي اللامرئي وكنا قبل ذلك نتابع تصميمها في المجلات باهتمام شديد. والآن، وقد أصبحت في الجو حقيقة قائمة فانها كانت ثواني مشهودة. كنا ندرك أنها ستغير عنا خلال هنية في ما وراء الأفق فكانت حيرتنا، جراء ضيق الوقت وسرعته المخاطفة، ترى أين تركز أبصارنا؟ وعلى أي جزء منها؟ على الجناح الأمامي؟ أم على الذيل؟ أم على غط السحاب الأبيض المخروطي الشكل ورامها في زرق السماء؟ ثم لم تلبث حتى نهرع مهولين ونقول: عظيم ... عظيم ... الواحد يقول: ياإلهي الجناح! والآخر: ياإلهي الذيل!

ولم يعدم ذلك الخيط الأبيض من ذكر.

وهكذا كنا في نشوة عارمة.



٦٦/١
طائرة الكويكب

٦٦/١

وأخذت المناقشات تتوالى بيني وبين هيرست، وأحياناً باشتراك روبنشتاين وآخرين، ونحن نثير مختلف المسائل ونقول أن أسلوب البناء التقليدي هو ليس أسلوباً بدائياً فقط، بل وغيباً أيضاً. يقول هيرست مثلاً كيف يمكن أن نوفق بين تصميم طائرة الكويكب الجماعي وبين البناء التقليدي، حيث يجري بعملية ركم طابوقة فوق طابوقة أخرى. وأضيف أنا مثلاً بقولي أنه لأمر مضحك أن يجري في كل عمارة، بل في كل جزء منها، في كل شبك، بل في كل جزء منه، أن يجري تقطيع الزجاج قطعة قطعة حتى ينزل في مكانه المحدد.

إذن، لابد من إعادة النظر في أسلوب الانشاء، ولابد من تطوير العمارة باستخدام وسائل

حادثة معتمدة على الانتاج المرمج والمصنع سلفاً حسب مقاسات متفق عليها دولياً، فتصبح العناصر عندئذ عبارة عن مواد جاهزة للتركيب لا أكثر، ويصبح عامل البناء عبارة عن ماهر في ذي معرفة بالتركيب المقعد، وكل هذا مستتج مما ظهر من تقنية سواء في مدارس هرتفردشر أو في مهرجان بريطانيا وإن كنا قد اعتبرنا ان هذه التقنية بداية مبسطة للمستقبل.

فأخذنا أنا ومجموعة الأصدقاء والزملاء نتناقش في نتائج التطور التقني ومستقبل العارة ومصيرها ومصير المعار نفسه. وبدأنا نكثر من زياراتنا لأغلب المعارض ذات العلاقة سواء كانت تتعلق بأجهزة البناء الضخمة أو بمواد البناء البسيطة، فضلاً عن حضورنا لما يلقى من محاضرات متنوعة هنا أو هناك خارج المدرسة وبدت لنا أساليب البناء التقليدية خاطئة وبالية جملة وتفصيلاً.

وفي خضم تلك المناقشات تبلورت لدي ولدى هيرست معاً بعض النقاط أو المفاهيم الخاصة بنظرتنا آنئذ لأساليب الانشاء ولستقبل العارة، ولم يكن غرضنا من تداولها بيننا عرضها على احد، بل لكي نكون نحن على بينة من أمرنا، وعلى بينة من أمر مصيرنا المهني.

وأدون ما أتذكره الآن من تلك النقاط :

١ - ان الانتاج الانشائي سيصبح مصنعاً سلفاً بأكمله في جميع مراحله، باستثناء العملية التركيبية في موقع العمل. وسيستخدم ذلك على الانتاج ذي المقاسات والمواصفات المتفق عليها دولياً، وبهذا نكون قد دللنا الحاجات الاقليمية والمحلية معاً، وتكون في نفس الوقت وبسبب التخصص في الانتاج قد زدونا المجتمعات آتني كانت يفضاعة انشائية ذات مستوى رفيع، مساوين بهذا التوزيع جميع المجتمعات وجميع الأفراد آتني كانوا.

٢ - الغاء انتاج كافة المواد التي لا تتوافق طبيعتها الكيميائية - الفيزيائية مع الانتاج المرمج كما في الفقرة (١).

٣ - وكنتييجة حتمية للانتاج المرمج ستكون التصميم ليست من تصميم معمار معين بحيث تتوقف جودة تلك التصميم على خبرته فقط وعلى قابلياته الابداعية وحدها، بل ستكون من تصميم هيئة تصميمية ذات اختصاصات متعددة. وبما أن التصميم سوف لا يكون لعملية انتاجية واحدة منفردة كما هو الحال في الوقت الحاضر، بل سيصبح إنتاجاً بالجملة لهذا سيكون ممكناً بل ضرورياً أن تأخذ عملية التصميم وضعاً جدياً في دراسة المتطلبات الاجتماعية الوظيفية النفعية منها والجمالية، وأن تستند المعرفة المعاصرة إلى أقصى حد وذلك للحصول على إنتاج يتوافق مع المستوى العلمي المطلوب ويكون بمستواه. وبهذا تصبح الهيئة التصميمية في وضع مهني تتمكن بموجبه من أداء واجبها الانشائي، كما هو الحال في إنتاج طائرة الكويت أو سيارة الفورد. اتنا نعتبر أن الوضع العلمي الحالي في العارة مصاب بنكسة

نسبة. فإذا ما قارنا بين نسبة الأداء وبين التطور العلمي نجد أن نسبة الأداء قد انخفضت كثيراً بالقياس إلى التطور العلمي السائد. وذلك إذا أخذنا مثلاً مسبل القرن التاسع عشر أساساً لهذه المقارنة. فإذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في تلك الحقبة الزمنية في انكلترا وإلى العربة الواقعة أمامه نجد أن كلا من البيت والعربة قد استفد نسبة متقاربة من التقنية في حقله الخاص به. بينما إذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في الوقت الحاضر وإلى سيارة الفورد الواقعة أمامه نجد أن هناك فارقاً كبيراً بين ما استفد من تقنية في انتاج السيارة وبين ما استفد منها في بناء البيت. ان البيت لم يتقدم كثيراً عما كانت عليه البيوت قبل أكثر من قرن، بينما أصبحت العربة سيارة. لذلك فإن المعيار المعاصر برأينا إذا قورن بمصمم الطائرة أو السيارة يصبح محترفاً غير كفء. بل أشبه بهاو.

٤ - لذلك فإن الانتاج المبرمج الذي نصوب إليه إنما هو نتيجة تصاميم نموذجية، يتم تطويرها ودراساتها باستخدام أفضل السبل العلمية والتقنية. ثم يعرض الناتج لخيار المسبلك الذي يقوم عندئذ بانتقاء البناء المنشأ كما ينتهي أية بضاعة أخرى معروضة في الأسواق، ويكون البناء المنشأ متوافقاً مع متطلباته ووزناته وكذلك مع الظروف الاجتماعية والمناخية لموقع ذلك البناء.

٥ - هناك ثمة ظاهرتان، الأولى هي الزيادة الهائلة في عدد المستهلكين في الحاضر والزائد المضاعف لهم في المستقبل. والأخرى هي التطور العلمي الجبار بكل تعقيداته وارتفاعه، الأمر الذي يجعل من المتعذر على المعيار المارس الامام بكل العلوم الكثيلة بتقديم خدمة جيدة، حتى وإن كان معياراً فريداً وفذاً في الاستيعاب والمتابعة للعلوم والفنون. لذا سيظل المعيار المارس الفرد متأخراً عن التطور العلمي المتنامي باستمرار. فإن افترضنا جدلاً ان أحدهم يستطيع مواكبة التطور بمعونة الغير فيتمكن من تهيئة تصاميم جيدة نسبياً، فإن عمله سيكون غير مجد اقتصادياً. ويعود سبب ذلك إلى أن تهيئة تصاميم جيدة تتطلب استيعاب ومواكبة التطورات العلمية مما يجعلها عملية باهضة التكاليف ولا يمكن تبريرها اقتصادياً إلا إذا جرى استخدام التصميم الواحد بصورة متكررة لانشاء أبنية متألّة كثيرة العدد. لذلك فإن حل هذه المعضلة يكن في قبول وتطوير الانتاج المتألل للتموذج الواحد المصنع سلفاً للأبنية. لقد كانت العملية الانتاجية في السابق عملية مبسطة وفردية نسبياً، فالبناء الواحد كان له صاحب عمل واحد، وكان يطلب من مصمم واحد اجراء العملية الانتاجية المبسطة والتي تستنفذ القضية البنائية المبسطة آنذاك. أما في عصرنا الحديث فقد تعقدت وسائل الانتاج وتضخمت وأصبحت مشتركة في أبعادها وذات قاعدة علمية معقدة جداً فلا يمكن استيعاب كل هذا من قبل فرد واحد، لذا فإن العلاقة القديمة بين المصمم الواحد والمتج الواحد والمستهلك الواحد لا يمكن الاعتماد بها، فلا بد من تطويرها إلى علاقة جديدة متوافقة مع الانتاج المعقد الجديد، علاقة بين انتاج معقد يستند علم معقد يقوم به عدد كبير من الاختصاصيين وبين المستهلك الحديث الذي يتمثل في مجموعات من المجتمع وليس في فرد واحد منه. وبهذا تتمكن الصناعة الانشائية من أن تقدم للمستهلك نتائجاً

سريعاً، دقيقاً، كفوئاً، اقتصادياً، ومتنوعاً. نتاجاً هو أنشيه شيء بالطائرة أو السيارة. وهذا مستطلق، ولأول مرة في عصرنا الحديث، طاقة كامنة قادرة على اطعاء الحاجة الحظيقية للمطلب الاجتماعي في حقل البناء.

٦ - فما هو إذن مستقبل المعمار في هذا التصور المستقبلي؟ إن الانتاج في الماضي كان فردياً وعليه كان المعمار فردياً. أما في الحاضر، وفي المستقبل القريب أيضاً، فستتقل المسألة إلى مستوى أعل وألى درجة من إنتاج هو مشترك في أبعاده، ولذا فان المعمار كما نعرفه قد انتفت الحاجة الاجتماعية إليه. إذن يمكن الاستنتاج أن إحدى مستلزمات التطور المعماري هي القضاء على المعمار، أما في المستقبل فسيولد لنا معمار من طينة أخرى. انه سيكون ذلك الفنان في كل القنون، والعالم في كل العلوم، وصاحب الخبرة في جميع المراحل الانتاجية وفي مواقع الأبنية وجغرافية الأرض ... الخ، لكنه لن يصبح فرداً واحداً منفرداً، بل هيئة كبيرة متقدمة كما هو الحال في إنتاج الطائرة والسيارة.

ان هذا التطور أو الوضع أخذ ينعكس في فنون أخرى، كالرسم والنحت لأنها فقدت وظفيتها المنفعية في حقل الاعلام مثلاً. إذ أن هذه الوظيفة قد انتقلت إلى أساليب تقنية أكثر كفاءة، بعبارة أخرى إذا كان لابد من نشر اعلام خاص به لتبين كقائد سياسي، مثلاً فليكن هذا الاعلام بواسطة فلم وليس بواسطة نحتال يقام في الحدائق أو فوق العارات، لأن العمل النحتي الاعلامي هو إهانة للمجتمع إذ أنه يعود بالناس إلى عهد الزجاج الملون في الكنائس في القرون الوسطى. اتنا نعتقد أن مستقبل الرسم والنحت سينتحرر من الوظائف المنفعية ويرتكز في التواحي العاطفية بتفهومها الرفيع. وليس المقصود هنا تأسيس هيئات تضم مختلف حقول العلم، بل المقصود أن تصبح هذه الهيئات جزءاً لا يتجزأ من العملية الانتاجية كما هو الحال إلى حد كبير في إنتاج الطائرة والسيارة. ان الذي نريده هو تطوير هذه العلاقة أكثر فأكثر حتى تم في الانتاج الانشائي، أو بعبارة أخرى قلب عملية البناء إلى صناعة بالمفهوم الحديث.

٧ - وما أن التناج الانشائي سيغلق عليه، بل يجب أن يقدق عليه، من الدراسات والتجارب بنوعية وكمية كبيرتين جداً فيصبح من المتعذر إنتاج جميع المتطلبات الاجتماعية للبلد الواحد ضمن حدوده، لما لهذه الدراسات من كلفة باهضة. فلفرض وضع النماذج مع مواكبة التطور العلمي والزراعات الفنية نرى أن يجري تنظيم الانتاج حسب المناطق مع الأخذ بنظر الاعتبار توافر المواد الخام والخبرة العلمية والحاجة المحلية، وموقع الانتاج كمركز للتوزيع. ومن هذه المراكز الانتاجية يقوم المستهلك بانتقاء النماذج مع الخضوع لقانون المنافسة. بعبارة أخرى إذا ارادت مجموعة معينة في المجتمع أن تقيم مستشفى بسعة عشرين سريراً مثلاً، فتم عملية الانتقاء عن طريق اختيار أفضل العروض المحلية والدولية لهذه المواصفات، أي مواصفات المستشفى بسعة عشرين سريراً، فتنتقل عندئذ المواد المصنعة سلفاً وتركب في الموقع المطلوب.

٨ - كما تقدر بأن يكون المعدل العام لعمر البناء بما لا يزيد على عشر سنوات. وذلك كمرحلة أولية، وربما أقل من ذلك في المستقبل.

كانت هذه الملاحظات تتطور أثناء النقاش مع هيرست، وقد برزت أهمها بالاشتراك معه بالذات. لكنها بقيت تدور في خلدي وتحتصر إلى أن تركت لندن عائداً إلى بغداد.

كنت أقسم في الأشهر الأخيرة من إقامتي في لندن في شقة شقيق آرثر روبنشتاين زميل الدراسة، وهو ليوبولد. وكان ليوبولد قد أقام في باريس وعمل هناك فترة من الوقت بصفته رساماً معمارياً والتقى في العاصمة الفرنسية بأحد التلاميذ الهنود الذين يعملون في مكتب كوربوزيه. وهو المعمار الهندي دوشي. وقد تعرفت عليه مرة في شقة ليوبولد في لندن وأخبرته أنني على وشك إنهاء دراستي وأرغب أن أزور في طريق عودتي إلى بغداد، الجمع السكني لكوربوزيه في مارسيليا. وطلبت منه أن يرسل لي من باريس ترخيصاً بدخول الموقع لأن العمل لم يكن قد انتهى بعد. فلما وصلت مارسيليا في صيف ١٩٥٢ ذهبت إلى موقع البناء صباحاً وقدمت اذن الدخول للحراس فسمحوا لي بالتجول في البناية. صعدت في الحال إلى الطابق الأعلى، وكنت أحمل معي الكاميرة مع قطعة سندويج. أخذت أدخل في كل غرفة وفي كل حيز شقة. كنت أريد أن اتشبع بهذه البناية. وكنت بعد اكثالي التجوال في طابق أنزل إلى الطابق الذي يليه، وهلم جرا.

لقد كانت العملية تكرارية ولكني لم أشعر بالسأم ولا بالتعب. وعندما وصلت طابق الخدمات تناولت قطعة السندويج واستأنفت النزول إلى الطوابق الأخرى.



٩٦١

٩٦١

المجموعة السكنية في مارسيليا. منظر داخلي
احدى الشقق السكنية. تصميم
لوكوربوزيه. الصورة ١٩٥٢.

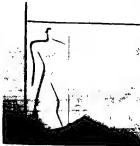


٩٦٢

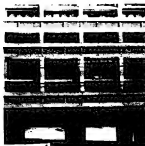
٩٦٢

منظر خارجي للمجموعة السكنية في
مارسيليا. تصميم لوكوربوزيه. أقيمت
١٩٥٢ - ١٩٥٢. الصورة ١٩٥٢.

٩٦٦



١٧٢



١٧٣

١٧٤

منظر حاربي آخر للمجموعة السكبكية في مارسيليا.

١٧٥

المجموعة السكبكية في مارسيليا. الصورة تظهر حمار كوتيكري في ظل عليه محط مطرقة الدار التي وضعها كوربوزيه. وقد استخدم هذا الدار لموجع وترابط أغلب أبناد ولجانسات الحاصري في الشأ.

ولما تركت ساحة العمل ذهبت إلى الميناء الصغير أمام مدينة مارسيليا ودخلت هناك أحد المطاعم وتناولت فيه وجبة العشاء وهي عبارة عن حساء الخار مع الخبز وهي المرة الأولى التي أذوق فيها هذه الوجبة القيمة!!



١٧٦

١٧٧

في مرسة مارسيليا. الصورة ١٩٥٩.

بينما كنت اكتب رسالتي المدرسية وإذ أنا أواصل في أثناء ذلك استقصاء النقاط التي أريد توضيحها وتبسيطها، وأدون ملاحظاتي عنها. شعرت كأنني لا اتقدم في بحثي قيد أغلة. بل شعرت كأنني عدت إلى حيث بدأت، وخاصة في مسألة الجمال. ذلك انني كنت احاول التوصل إلى كنه الجمال منذ تساؤلاتي التي نشأت بعد عودتي من باريس، وأحاول التوصل إلى تحليل الجمال إلى عناصره المكونة له بصورة نشني غليلي. ولكن دون جدوى.

كنت أقلب وجوه المسألة مع نفسي. فأقول بعد طول التأمل ان خلاصة الأمر، كما يبدو لي. هو ان الجمال ما هو إلا ذلك الناتج الذي حصل بأقل جهد بالقياس إلى التقنية التي عاصرت انتاجه. فأشيع مطلباً ما، أو جزءاً منه، إشباعاً يني بإحدى الوظيفتين النفعية والعاطفية أو يني بكليةما معاً. وكنت عندئذ أتوصل إلى نتيجة معينة بيني وبين نفسي وكانت تبدو هذه نتيجة معقولة لي فأقول: إذن الجمال هو علاقة بين الذات والموضوع، وهذه العلاقة مشروطة من

الناحية التاريخية، بمعنى أنها تتطور مع ، ونخسر في ، بحرى التهذيب للتفاعلات الاجتماعية الجارية فيما بينها من جهة ، والجارية بينها وبين الطبيعة من جهة أخرى. ثم أضيف قائلاً مع نفسي: لذا فإن تقسيم الجبال أو بالأحرى اكتشافه إنما يتم باكتشاف ناحيتين: أولاهما الدرجة التي تمكن ذلك الناتج من اشباع المطلب المعين، والأخرى الكم العاطفي المتطور والمتراكم والكامن فيه، أي في المطلب. هكذا تراعت لي الأمور آنذاك.

عندئذ رأيت من المناسب أن أهيء المادة اللازمة التي استطيع بواسطتها كتابة بحث تاريخي أبين فيه تطور الاستاتيكية بالمفهوم الآنف الذكر. فأعددت هيكل دراسة (لا علاقة له برسالي المدرسية، ولكن الاثنين كانا يسيران معاً)، ويتضمن ذلك الهيكل بحثاً عن تاريخ العمارة القوطية أركز فيه على إنتاج الزجاج الملون بالذات وتطور أساليبه الفرعية المختلفة وتفاعلها مع تطور التقنية، وكذلك تقسيم جمالية كل أسلوب من تلك الأساليب. كما يتضمن الهيكل الانتقال إلى القرن التاسع عشر والتركيز على دراسة استخدام الحديد الصلب في العمارة والتطور التقني المرافق له وتأثير ذلك على نشوء جمالية جديدة.

وقد استنتجت من خلال تحصيلي لهذا البحث بأن تاريخ الجمالية، الاستاتيكية، كان منذ الابتداء وحتى منتصف القرن العشرين قد مر بالأساس في مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما وهما:

١ - الاستاتيكية التي نشأت منذ نشوء العمارة البدائية الأولى واستمرت حتى أوائل القرن التاسع عشر. وهي استاتيكية تقوم بالأساس على استخدام آلة ذات عملية واحدة، وهي الآلة اليدوية، وقد تطورت تلك العملية الواحدة للآلة اليدوية وتهدبت خلال العصور والأجيال في مختلف المجتمعات، فتمخضت عن ذلك التطور والتهذيب سلسلة من الأساليب تجمعها كلها استاتيكية واحدة فسميتها بداسيتيكية.

٢ - الاستاتيكية التي نشأت في المرحلة التالية، أي في مسهل القرن التاسع عشر، عند نشوء البيوت الزجاجية الزراعية في انكلترا ثم تلتها المعارض التجارية، إلى أن تمخضت عن العمارة الحديثة المعاصرة. وقد مرت هذه الفترة بدورها بأساليب مختلفة، متعاقبة ومتوازنة، وتجمعها كلها تقنية تعتمد بالأساس على الماكينة، أو الآلة الممكنة، فسميت استاتيكيةها بدمكناسيتيكية.

أما ما هو جوهر الفرق بين الداسيتيكية والمكناسيتيكية؟ فإن الأولى، هي استاتيكية تقوم على عملية استخدام آلة يدوية تقوم بعملية واحدة بسيطة، في حين أن الثانية هي استاتيكية تقوم على استخدام ماكينة، وسواء أكانت هذه الماكينة تؤدي عملية واحدة أو عمليات متعددة، وسواء كانت هذه العمليات بسيطة أو معقدة، فإن اللازمة فيها هي ان انتاجها لا يكون انتاجاً مباشراً لعملية تجري بين يد الانسان وبين الانتاج الفعلي، ذلك ان هذه اللازمة تلغي

العملية الحسية التحككية الأوتوماتية المسماة السريانية. فلتضرب مثلاً على كل من هاتين الحالتين:

المثل الأول - هو إنتاج الحديد المطاوع. فهذا الإنتاج يجري بواسطة الطرق اليدوي على الحديد. لذلك فإن كل عملية طرق يدوية بمفردها تكتسب شيئاً مباشراً منفرداً من اليد الانسانية التي تقوم بالطرق، وتكتسب بالتالي شيئاً من العاطفة الانسانية التي وراءها، فيكون التحكم الحسي الانساني هو الأساس في العملية الانتاجية.

والمثل الثاني - هو إنتاج الحديد الصب. فقد أخذ يتم في مستهل القرن التاسع عشر بواسطة قوالب قد تم انتاجها يدورها نقلاً عن النموذج الأول (أو: النموذج الأصلي، النموذج الاستاذ). لذا فإن القالب الثانوي هذا والذي تجري فيه عملية الصب يفصم العاطفة بين يد الانسان والنتاج فصماً كلياً. أي على العكس تماماً مما يجري في المثل الأول.

ويمكن ضرب أمثلة أخرى توضح النقطة ذاتها أكثر فأكثر. ففي التجارة مثلاً، وعندما يقوم التجار بنشر الخشبة بمشاره اليدوي، فانه يكون بهذا قد عرض الخشبة وأغصمها إلى تفاعلات حسية وعاطفية تحككية تجري من قبله كإنسان، مع كل جرة في عملية النشر للأمام ومع كل جرة فيها للوراء. لكن هذه الصورة تنقلب رأساً على عقب عندما يقوم نفس هذا الحرفي التجار بنشر الخشبة بالمشار الكهربائي مثلاً، فهو لا يقوم بهذه العملية بأكثر من توجيه الخشبة نحو القرص، والقرص هو الذي ينشر وليس الانسان، ولذا يكتسب المشار الكهربائي صفة العازل بين المادة والانسان فتفصم بذلك العلاقة العاطفية الانسانية بينهما وتلغى تلك العلاقة التحككية المباشرة المسيطرة على الحركة أي السريانية - كما تسيطر على جناح الطير في ارتفاعه وهبوطه - وهي أساس الفرق بين الاستاتيكيين، الأول تستند إلى السريانية والأخرى تفتقدوها.



٧١٩

٧١٩
طير ورفوف مستكناً أثناء عملية الخط على
عنه. فمحاكاة الاستكان هذه. أي الرفوف
في الفضاء في مربع ثابت. تتطلب حركة
سريانية للأصمعة وجسم الطير ككل

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العارة، بل وإلى تاريخ الاستاتيكية على انه يتألف من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما (وهذا ينطبق على الفنون التشكيلية أيضاً). ان تاريخ الاستاتيكية العمرانية قد صنف وفق الأساس التقليدي إلى مراحل متعددة تاريخية

رئيسية ذات الأساليب المختلفة. ويمكن حصر تلك الطرز بقدر تعلق الأمر بهذا البحث كما يلي:

الطرز الأول: العارة القديمة (الفرعونية والبابلية)

الطرز الثاني: العارة الكلاسيكية (الأغريقية والرومانية)

الطرز الثالث: العارة المسيحية المبكرة بما فيها البيزنطية

الطرز الرابع: العارة الرمانسية

الطرز الخامس: العارة الفوطية

الطرز السادس: عمارة عصر النهضة

الطرز السابع: عمارة العصر الحديث

لقد رفضت هذا التصنيف، أو الموقف من الطرز، لأنه يقوم على تصنيف الشكل، وهذا تصنيف خادع لأنه يعالج الحاصلة لا العملية التي انتجها. لقد رفضته لأنه القائم على اعتبار الشكل هو الأساس الكامل الذي ينبض عليه المفهوم التاريخي للطرز، فالمفهوم الذي أرفضه لا يعتمد على العملية الجدلية في توليد الشكل، حيث أن هذا الاعتماد يتعين أن يكون مركز الانطلاق لفهم التطور المعاري بأكثر دقة.

هناك بين الادراك والمادة علاقتان، الأولى وهي جزء من عملية انتاج الشكل - لأن ادراك الانسان يساهم في العملية الانتاجية. والأخيرة هي لاحقة للأولى، وهي تلك العلاقة التي تنبعث بعد انهاء العملية الانتاجية فتبلغ المادة حالتها الإنتاجية المستقرة بشكل معين، عندئذ يتفاعل الادراك مع هذه الحاصلة بوصفها شيئاً مرئياً أي الشكل. ومن هنا أقول ان التحليل الذي اعتمدته للتطور التاريخي يأخذ بكتلتا العلاقتين.

إذن فإن المعايير التي يتم بموجبها تصنيف الطرز يتعين ألا تقتصر على الشكل بوصفه مرئياً وإنما تمتد هذه المعايير إلى العلاقة الأخرى التي تسبقها وهي العملية الانتاجية للشكل.

بعبارة أخرى أقول: ان الطريقة التقليدية للتصنيف وان كانت مفيدة للمشاهد، إلا أنها خادعة للمؤدي المنتج، ذلك أن هناك بالنسبة للمعاري - أي المؤدي - ثمة لحظات حرجية أثناء العملية الانتاجية، هذه اللحظات التي يتطور فيها تكوين الشكل. إذن وصلت إلى

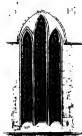
نتيجة مفادها ان هذه اللحظات الحرجة هي التي يجب أن تكون، بنظري. أساس المعيار في التحليل والتصنيف التاريخي، أو المعيار الجوهرى.

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العمارة وإلى تاريخ الاستاتيكية على انها (وكذلك مختلف الفنون الشكلية) يتألفان من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما، وبذلك الغيت من ذهني التصنيف التاريخي التقليدي مدفوعاً بحاسني العلمية التي توجبها حاسة الشباب فتدفع نحو التقصي لاستكشاف أراضٍ جديدة. وصنفت التاريخ الجمالي إلى صنفين: مرحلة اليداستيكية ومرحلة المكناستيكية.

فلذا عقدت العزم على دراسة هذا التطور من المرحلة الأولى إلى الثانية وهو التطور المتمثل في تطوير الزجاج الملون في الكاتدرائيات القوطية: كيف تفاعلت يد الحرفي وعاطفته مع المادة الأولية تصنع الزجاج أثناء سير الإنتاج في مختلف المراحل، وكيف بدأ زجاجاً من قطع صغيرة إلى أن تطور إلى زجاج من قطع كبيرة ملونة، وكيف مزجت كفاوية هذه الألوان فجاءت غامقة ثم أخذ لونها يحيل بالتدرج فأصبحت الألوان فاتحة، وكيف أدخلت المواد الإضافية على الزجاج كالأحجار الكريمة، إلى أن انفصل الخط الفاصل الرصاصي عن الصورة ثم كيف تحول المرج إلى تطور في الرسم على الزجاج حتى صار الزجاج بالتدرج حائل اللون أكثر فأكثر إلى أن عاد أبيض مرة أخرى كما بدأه ثم كيف تطور إنتاج الزجاج بعد



٧٣١



٧٣١
أخذت صناعة الزجاج باستخدام قطع صغيرة ملونة
شاك مستدي في كيسة من نظارة القومى
الأول في مقاطعة نورثهامبتون - إنكلترا.
م ١٢٣٠

٧٣٢
شاك مزلف من قطع زجاجية صغيرة ملونة
مرحلة نشراطة رصاصية بكاتدرائية شارو



٧٣٤



٧٣٢

٧٣٢
شاك مزلف من قطع زجاجية موصقة
الحصن مصورة وملونة. مائة إلى اللون
الضام. كاتدرائية غلوستر - إنكلترا

٧٣٤
عال بطرون تزيح هيكل الجناح القرمي
لقصر القوي عندما أعيد نصبه في
سيدهام في هولندا لد سنة ١٨٩٩.

أن عاد إلى اليأس ثانية فأصبح يجري إنتاجه بواسطة الفخ والدوران والقطع، أي ما هي المكونات الجدلالية لمختلف المراحل، وكيف تم توليد مادة جديدة عن طريق تفاعل جدلي ومن ثم تظهر لنا هذه المادة الشكل الجديد لمرحلة معينة، أي الطراز الجديد.

كانت العمليات في إنتاج الزجاج تجري بأفعال آلية متحركة من يد الإنسان، أفعال لها تأثير آلي مباشر كحصوله لقرار ذاتي آلي تحكمي ينبعث من عاطفة خاصة منفردة، تصدر عن ذات خاصة منفردة، وتعمل في ظل ظروف آلية خاصة منفردة، لا تتكرر ولا يمكن أن تتكرر، لأن العملية العاطفية لا تتكرر، وهذه كلها تكون الشكل، لذا فإن الشكل الذي يعتمد على ذلك والتكرار المتعاقب أثناء سير العملية الانتاجية هو في حقيقته ليس تكراراً حقيقياً بل لا يمكن أن يكون كذلك، لأن وراء كل عملية من تلك العمليات الانتاجية المتعاقبة فعلاً إنسانياً مستقلاً عن الفعل الذي سبقه وعن الفعل الذي سيلحقه، فلكل عملية، مهما صغرت

أو كبرت، قرار إنساني ملتزم ومستقل مشحون بالعاطفة، سواء كانت عاطفة مدركة أو عاطفة غير مدركة، بل لا أبالية، فتنتقل إلى الناتج عند انتاجه. أما بعد أن أصبح الزجاج ينتج بواسطة الماكينة فإن هذا الانتاج، وإن كان وراء كل عملية في انتاج حرفي مدرك، لكنه هنا قد تحول دوره إلى موجه وليس إلى فاعل ملتزم لأن الماكينة قد فصنته فصماً، وعزلته عزلاً عن العمل الخشي التحكيمي المباشر.

وبنتيجة هذا الفصل وهذا العزل نشأت استاتيكية مختلفة تماماً عن الاستاتيكية السابقة. لذا فإن تطور الأسلوب في مسهل القرن التاسع عشر في الكلترا إلى أسلوب باكستون وبرزن في تركيب البيوت الزجاجية لم يكن مجرد تغيير بالمفهوم السابق، بل هو تغيير جذري. فلما جاء المصمم، والحرفي، لينقل الشكل اليدوي السابق وذلك باستخدام الماكينة بدل اليد الانسانية، مهما كان عمل الماكينة بسيطاً، فقد جاء الشكل غير متوافق مع طبيعة العملية الانتاجية الجديدة، فإذا به شكل تافه، مقلد، وعلى أحسن الحالات شكل ساذج.

على ان الصدفة التاريخية قد انجبت، عند الانتقال من المرحلة البدائية إلى المرحلة المكناسيكية جهابذة من أمثال باكستون قانع الوحدة القياسية المتكررة في التصميم ثم تكرار إنتاجها عن طريق الصب لمادة الحديد، أو عن طريق النشر الميكانيكي للخشب، فجاء الشكل التفصيلي للعناصر والبناء بتجسيده العام جديداً ومتوافقاً معه، بل منبثقاً أصلاً من، العملية الانتاجية التكرارية المعتمدة على الماكينة. ثم انجبت الصدفة أيضاً جهابذة أخرى في أمريكا في مسهل القرن هو هنري فورد الذي طور صناعة الانتاج بالجملة وحول شكل العربة القديم إلى شكل جديد ممشوق في السيارة. إن فورد لم يقلد الشكل الحرفي اليدوي ولم يقلد العربة، بل رفض كليهما وولد السيارة الحديثة، أو الانتاج الممكن لها.

وعليه فإن الاستاتيكية الحديثة في المرحلة الثانية، أي مرحلة المكناسيكية، يجب أن تكون



٧٨٩
حزقيا باكتون. ١٩٠٣ - ١٩٦٥ م

٧٨٩
عالم القبطية حوز، حوزو بطرد سيارة نوع فورد
علاء في التي أعدها له هنري فورد

فأعدها الإنتاج الصناعي الكبير الممكن. ومن هنا ضرورة الرفض الكلي للعارة إذا كانت تتضمن في تفاصيلها أو في تجسيدها العام مسحات تنبع من منبع اليداستيكية.

ولكن كيف يمكن ذلك في بلد متأخر صناعياً؟ وهل هناك ضرورة تاريخية تقضي بجمعية مرور هذه البلدان بدور متعثر تفيض فيه الشوارع بأبنية بالية، لا بل والأمكنى من ذلك بأبنية بالية يعتقد الجمهور، والحكام، بأنها من مظاهر التقدم المنشود؟ هل من الضروري الوقوع في دوامة أشبه بتلك التي وجد الاتحاد السوفيتي نفسه فيها بعد الثورة، أو التي وجدت انكلترا نفسها فيها بعد منتصف القرن التاسع عشر، وبعد قوات الألوان، حتى أدركت ان قسماً كبيراً من العارة الفكتورية لابد من ازالته لارجاع البلاد إلى جلالها الجورجي؟

ان التصنيع لازمة للتقدم وأصبح تعميم المكاستيكية شيئاً مفروغاً منه. ولكن هل ان تطور تعميم المكاستيكية على المستوى الدولي يتعارض مع تطويرها إلى المستوى القومي؟ ان الذي ينبغي التخطيط له أن تقدم الفنون القومية في أقطارها أولاً، فسر بنجارب تنمي بها من فترة اقليمية إلى فترة اقليمية أخرى، بحيث تتوحد الفنون التقنية لعدة أقطار إلى أن تتوافق حضارياً أو جغرافياً، ثم تصبح هذه الوحدات الاقليمية مؤهلة للفن الدولي.

ان المشكلة تكن في المرحلة الانتقالية هذه، والخطر قد يتأني من نكسة تصيب قطراً كالعراق يمر بمرحلة معارية مأساوية، كما هو جار الآن في الاتحاد السوفيتي ومنذ أواخر العشرينات. نكسة تصيب العارة الحديثة يكون من الصعب التكهن بمدى خطورتها أو التنبؤ بمدى أثرها التخريبي.

فها كنت أكتب رسالتي المدرسية وأقوم في نفس الوقت في انفضاح بحثي الآخر هذا، وجدت أنني بحاجة إلى سنة إضافية أخرى اقضيها في انكلترا لاستكمال البحث وتطوير دراساتي الأولية عن تاريخ اليداستيكية والمكاستيكية ومسألة الفنون القومية. عندئذ كتبت إلى والدي في بغداد أخبرته بأنني على وشك التخرج في هامرسمت خلال بضعة أشهر وافصح له عن

رغبتي بالبقاء في لندن لسنة أخرى أنفرغ فيها لتلك الدراسة الخاصة. فأجابني بأنه يفضل رجوعي بعد التخرج. وهكذا أخذت أعد العدة للرجوع إلى العراق.

سأقدم فيما يلي «أطروحتي» التي كتبها في عهد التلمذة. وسأتناولها ببعض التفصيل المشتمل على ايضاح أكثر وأمثلة عديدة، وقد جاءت بعض الايضاحات والاستطرادات متأثرة بتفكيري اللاحق بسبب رغبتي في تطوير بعض النقاط ، - وهذا اغراء لم استطع كبته كبتاً كلياً - على ان ما جاء فيه إلى حد كبير هو من ضمن أجنة أفكارني في رسالتي المدرسية.

وقد رأيت من المناسب، بعد اكمال تدويني هذا، أن أرفق أمانة لأيام تلمذتي ترجمة حرفية لأصل الاطروحة كملحق لهذا الكتاب، وذلك لتيسير المقارنة على القارئ ولتعريفه ببعض خلفيات الدراسة إن أراد ذلك.

المقدمة

إن تاريخ العارة في جومره هو عبارة عن تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي وبين المرحلة التقنية للحقبة الزمنية المعينة.

فالعارة هي العلم الذي يتناول مطلباً اجتماعياً معيناً: أنه لا يتناول مثلاً مسألة الأكل أو اللبس بل يعالج مسألة التسقيف أو مسألة التحويط بنحو أو بآخر، لحاجات اجتماعية تكيفت بعصرها.

زد على ذلك أن العارة هي العلم الذي يتناول البناء الفوقي الاجتماعي، بل هي جزء من ذلك البناء، تدعمه وتمنحه دوراً معيناً.

وبالتالي فمن الواضح أن للعارة وجهين: الأول الوجه المادي لكون العارة مادة حقيقية قد انتجت، لذا فإنها جزء لا يتجزأ من الانتاج العام. والثاني الوجه المعنوي لأن العارة، بصفتها جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، تكون جانباً مهماً في تفكير العصر. فمن الضرورة بمكان، عند النظر إلى فحوى العارة، تناول كلا الوجهين. فإذا أغفلنا أحدهما يكون التنفيذ في العارة احادي الجانب، وغير متكامل. ولابد من التأكيد هنا أن هذين الوجهين كليهما في الحقيقة وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية التي نحن بصدها وهي العارة.

المطلب الاجتماعي في العبارة

يضم المطلب الاجتماعي نوعين من المكونات: الأول، المكون المادي الوظيفي. والثاني، المكون الفكري الذي هو جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، أي جزء من الفن المتعاصر.

أما الناحية الأولى، الوظيفية، فهي تشمل مختلف مرافق الحياة الاجتماعية والتي تنسق العلاقة بين إنسان وآخر، بما في ذلك العلاقات النفعية في توزيع الخير، حسب الأسباب الطبقية أو الانتاجية وما أشبه مما يدخل في تنظيم وظائف الخير.

يضاف إلى ذلك، وبشكل مواز، تنسيق العلاقة بين الإنسان والطبيعة، بما في ذلك النواحي البيئية في حياة الإنسان من الموارض الطبيعية والمتاعية ... الخ. أو النواحي الأمنية في أسلوب الحماية كالاكتياط ضد انتهاك الحرمات والتحصن ضد الغزو ... الخ.

إن العملية الانتاجية لصناعة حذاء مثلاً تتطلب حيزاً وعلاقات لحركة المادة وحركة العامل تختلف عن تلك العملية الانتاجية لصنع قارورة زجاجية، كذلك فإن الخير في دار فلاح يتعايش من مخازن الغلال أو زرائب الحيوان يختلف كلياً في مساحته وعلاقته عن دار حرفي في المدينة.

أما الناحية الثانية، وهي الفكرية المتعاصرة مع مجتمع ما فهي على نوعين أيضاً. هناك علاقة الإنسان بالطبيعة وتشمل موقفه من العبادة، وتطلعاته واعجابه بجمال الطبيعة. فالعبادة تتطلب وضع الصنم في الطبيعة، كذلك تتطلب عبادة الآلهة في معبد مشمس مثلاً أو مظلم، أو في معبد مقصور على النخبة. ولكل من هذه المعابد جنوه التعبدية الخاص. وهناك في الجانب الآخر علاقة الإنسان بالإنسان وتتضمن النواحي العائلية والطبقية والأمنية وتتجلى مثلاً في العزل الروحي أو القصفخة أو الإبراز وغير ذلك من المظاهر الاجتماعية الروحية.

التقنية في العمارة

لا جدوى من سؤالنا لماذا انتجت عمارة ما إذا لم نسأل كيف انتجت؟ والسؤال هي ليست فقط كيف انتجت العمارة؟ ولكن، وعلى وجه التأكيد، ما هو الأسلوب الذي استخدم في تلبية المتطلبات؟ وإلى أي درجة تم تحقيق ذلك؟ يجب ألا نكتفي مثلاً بالسؤال عن كيف بنيت اهرامات مصر القديمة؟ فقد كان بناء الأهرام مطلباً، وذلك نتيجة تفاعل متطلبات اجتماعية، وعلينا أن نتعرف إلى أي درجة تمت تلبية ذلك المطلب بكل أبعاده. والسؤال الذي يلي هو، إذن، عن الجهد المنفق في تلبية المطلب وأسلوب التلبية. بعبارة أخرى يجب أن نسأل ما هي الأساليب العملية والتقنية التي استُخدمت في تحقيق ذلك المنشأ، وما الذي تطور منها في انشاء ذلك المنشأ بالذات؟ أي إلى أي درجة تم استفاد المكنة التقنية المتعاصرة.

إن للمرحلة التقنية المتعاصرة ثلاثة جوانب:

١ . الخواص الطبيعية للمادة، أي الخواص الكيميائية / الفيزيائية. فلكل مادة خواصها في التحمل ومقاومة الثقل وفي الاستعمال فضلاً عن العوامل الطبيعية وما يساعد على ظهور مزاياها الجمالية.

٢ . اكتشاف الانسان لهذه الخواص ومدى تجربته العملية في استفاد اكتشافه والذي يشمل في المعرفة الموضوعية للطبيعة.

٣ . وانعكاس معرفة المكنة الاجتماعية على تسخير هذه المعرفة وعلى تجربتها. والسؤال تعتمد على الوضع الاقتصادي، والسياسي لذلك المجتمع في ظروف تطوره الاجتماعي.

التناقض الجدلي في العمارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي وبين مرحلة التقنية ليست هي علاقة دأمة الانسجام والانسباب، بل انها قد تتحول إلى علاقة متناقضة وعلى نحو متبادل بين الاثنين، معقدة التركيب شديدة التشابك.

فالتناقض بين الاثنين، عندما يحصل، هو إذن حسيبة تلك الظاهرة عند حصول تغيير أو تعديل أو تطور في أحد الطرفين أو كليهما، ولكن كيف يحدث أو يستحدث هذا التناقض؟

فلنأخذ أحد قطبي التناقض وهو المطلب الاجتماعي. ان هذا المطلب لا بد من تحقيقه أو اشباعه لأنه بعد ذاته عبارة عن رغبة أو نزوة ابتداء، إلى أن يتطور ويصبح من الضروري تلبيته ونحوه من فكرة إلى حيز الوجود، وذلك بتحويله إلى مادة حقيقية لها كيانها الموضوعي. فإذا استطاعت التقنية المتعاصرة مع المطلب من اشباع حاجته تبقى العلاقة عندئذ غير متناقضة بين القطبين وتظل علاقة مستكنة. ويمكن القول في هذه الحالة ان هذا الوضع المستكن هو حسيبة تلك العلاقة المتوازنة بين الاثنين. والمقصود بالتوازنة هنا هو استطاعة التقنية في اشباع المطلب دون حدوث خذلان في قدرتها على الاستجابة وعلى الاشباع. فكما تكرر المطلب تكررت العملية الانتاجية بهدوء وتوازن فيجري اشباع الحاجة المتكررة بنفس الطرق التقنية وعلى نفس الوتيرة.

ولكن المطلب الاجتماعي هو حسيبة وضع اجتماعي معين. انه ليس شيئاً خائلياً محمداً. وكذلك الأمر مع التقنية المتعاصرة معه، فهي تكون الوجه الآخر للمجتمع. بل أكثر من هذا فإن المطلب والتقنية يتفاعلا مع الآخر ويولد أحدهما الآخر. بل ان احدهما لازمة لوجود الآخر، وكلاهما عبارة عن حسيبة لذلك التفاعل بين ذاتية الانسان الفرد وبين المجتمع. وهما (الفرد والمجتمع) في تفاعل مستمر سواء منفرداً أو مجتمعاً، مع الطبيعة بصفتها تكون العالم الخارجي.

وبما أن الوضع الاجتماعي لا يستقر لفترة طويلة في وضع مستكن، بل هو في حالة مستمرة من التعديل والتغيير مها كانت ضالته، فان تراكم وتشابك هذه التعديلات والتغييرات في المجتمع تصل إلى درجة من التفاقم بحيث يحدث معها تغيير نوعي. وهذا التغيير النوعي في

المجتمع يؤدي إلى ظهور حاجة جديدة، تتبلور بشكل مطلب اجتماعي جديد لا بد من تحقيقه واشباعه.

ثم، كما ان التقنية القديمة كانت متعاشية مع المطلب القديم أصبحت كذلك مثله في وضع مستكن، إنما هي تقنية قد تكونت أصلاً لتتعايش مترامنة مع ذلك المطلب ولغرض اشباعه بالذات. فإذا ما حدث التغيير في المطلب فإن التقنية تصاب عندئذ بالخللان، أي انها لا تعود قادرة على إشباع المطلب بالدقة، أو الجودة، أو الكفاءة، المناسبة التي كان على مكنة التقنية أن تؤديها أزاء المطلب المتطور الجديد. وقد يتفاهم هذا الأمر إلى درجة تصاب فيه التقنية بالشلل التام. فيؤدي ذلك إلى توتر بين المطلب والتقنية التي هي وسيلة تلبية، فيحدث التناقض. وبهذا تعتبر التقنية في العرف الاجتماعي متخلقة فتصبح بمثابة العائق أمام تبلور وضع اجتماعي متجانس.

ان حصيلة هذا التناقض هو توليد شكل جديد نسبياً. لكن عدم التجانس يستمر، والتوتر يستمر، إلى أن تبلغ الثغرة بين المطلب الجديد وبين الإلحاح الاجتماعي في اشباعه حداً يصبح فيه التناقض نفسه حادثاً. عندئذ يكون لا بد من حل لهذا الوضع المعين لتتطور المجتمع. فينضجر التوتر الحاصل وذلك بحصول تعديل، أو تغيير، أو تطوير، في التقنية، الأمر الذي يؤدي بدوره إلى وضع الاستئكان النسبي الذي بدأنا منه.

لكن العلاقات الاجتماعية ليست بهذه البساطة أو السطحية أو الساذجة. فالتقدم التقني يفيض أحياناً عن الحاجة النسبية، وهو تقدم يحوي طاقات كامنة ستكون هي بدورها محفزاً للتغيير الاجتماعي. فيتراكم التغيير ويتشابك مع عوامل أخرى، مرة بعد أخرى، إلى أن يتبلور بمطلب جديد. وهكذا نجد هذه الدورة بحركة دائمة من نقيض إلى آخر، ومن تغيير إلى آخر بحيث يبدو ان الاستئكان المفترض في بداية البحث هو استئكان غير حقيقي، وان حصوله هو شيء نسبي، فإذا ما حصل ودام هذا الاستئكان أدى ذلك إلى تداع، يكون بدوره أحد العوامل المهمة في تدهور المجتمع نفسه، وزواله، واستبداله، بمجتمع آخر.

فلنضرب لذلك مثلاً:

فعندما جرى تحسين على نول الحياكة في أواخر القرن الثامن عشر في إنكلترا أصبح المغزل متأخراً نسبياً. واستمر هذا الوضع المتناقض إلى أن تم اختراع ماكينة الغزل. وهذه بدورها جعلت عملية الحياكة مشوبة بالمعوقات إلى أن اخترع نول كارترايت - أي التوازن الكمي في إنتاج الحياكة مع إنتاج الغزل الرخيص والمبتذل آنذاك - وأصبحت الحياكة ممكنة دون عائق. على أن هذه التطورات وأمثالها في حقول الصناعة الأخرى أدت بدورها إلى إعادة النظر في أسلوب نقل البضائع المصنعة، مما أحدث تغييراً في وسائل النقل من العربات إلى المراكب الشراعية ثم إلى قاطرات السكة الحديدية فالسفن البخارية.

ان هذه التغييرات المطلوبة على التقدم في الانتاج تطلبت حيزاً واسعاً في البناء، دون عرقلة من الأعمدة مثلاً، كما أن سعة مواقع الانتاج وتكثيف تطلبتنا الوقاية من الحريق مثلاً، فأدى ذلك إلى تغيير جذري في البناء باستعمال الحديد الصلب الذي أتاح بدوره توفير حيز أكبر نسبياً، في حين لم يكن الخشب يوفر ذلك فضلاً عن مخاطر الحريق. وهكذا فبتحسين وسائل النقل وباستعمال الحديد جرى بناء الجسور الكثيرة سواءً على الأنهر العريضة أو كقناطر على النرج لتلبية متطلبات السكة الحديدية. وكان حديد الصلب، وكذلك الأساليب المتقدمة والمتطورة من العوامل التي لعبت دورها في إيجاد الحلول للمشاكل التقنية بالذات.

٨٢٢١
أعمدة وجسور من مادة الحديد الصلب في
الجناح الجنوبي لمعمل الطحين في بلو.
الكنكزا ١١ - ١٨١٢.



٨٢٢١

هناك في الوقت نفسه تناقضات ثانوية. فبسبب استخدام الحديد كمادة بنائية يتم الحصول على باعات أوسع نسبياً. وبما أن ثقل البناء قد انتقل من الجدران إلى المساند أصبح من الممكن توسيع النوافذ. فخدم بذلك فيما خدم أغراضاً صحية. ورافق هذا تطوير مهم في إنتاج الزجاج بحيث توسعت أحجام ألواحها، وانخفضت أسعاره، فأدى هذا التطور التقني إلى توسيع حجم الشبائك.

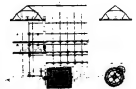
فينبغي لنا عند دراسة العارة، أو دراسة الفن عامة، اخذ هذه التناقضات بين المطلب والتقنية بنظر الاعتبار، سواء كان ذلك فيما يتعلق ببناء جسر أو معمل أو دار سكن، بل حتى فيما يتعلق برسم لوحة زيتية. فقد أدى تقدم العقلانية في عصر النهضة إلى تطوير الرسم مثلاً نحو الشكل الطبيعي، فأصبح اكتشاف وتطوير المنظور من الضروريات الاجتماعية الملحة التي تمت تليتها عن هذا الطريق التقني المتقدم. ثمّة مثل آخر عن المسيحيين الأوائل فإنهم كانوا

٨٢٢٢
مقطع بين الجناح الواقع في الجناح الثاني
لمعمل الطحين في بلو، الكنكزا. ١٨١٢

٨٢٢٣
الزمني الصالح. مرجع. الصف الأول
من قاعة المجلس صلاوي. صريح
كلابلاسيكيا في رافينا. إيطاليا. وان كان
الاستلزام روماني فإن المسيحيين الأوائل قد
تفكروا من تصوير يمثل العاطفة الرومانسية
نأسي مظهرها



٨٢٢٣



٨٢٢٣

قد استعاروا تقنية المزجج الروماني لتصاويرهم الدينية. لكن التصوير الطبيعي للرومان لم يشبع رغبة المسيحيين الروحانية في تصوير المسيح. لذلك جرى تعديل جذري على أسلوب التصوير. وهكذا تم استحداث وتطوير الفن المسيحي في المزجج. فاستخدم في تصوير الوجوه الروحانية، ونظرات عيونها غير الطبيعية، ونسب أحجام الأشخاص أحدهم للآخر، ونسب أحجامهم إلى الحيوانات المصفرة، ... الخ. كانت كل هذه عبارة عن أساليب تكوينية في التصوير لارواء العاطفة الروحانية لدى المسيحيين الأوائل.

ويستخلص من كل هذا ما يلي:

١. ان هذه التطورات والاختراعات المشار إليها باقتضاب لم تكن، ولا يمكن أن تكون، من عمل فرد واحد معين، بل هي حصيلة تفاعلات اجتماعية، وتغييرات وتحولات جدلية مستمرة ومتنقلة من مجتمع إلى آخر. وعليه فإن مثل هذه التطورات هي التي تكون تاريخ العارة. والعاره بهذا الصدد ليست سوى إحدى الظواهر الاجتماعية.

٢. ان المطلب الاجتماعي النفعي يتطور فيصبح مطلباً ملحقاً إلى أن تم تلبية واشباع حاجته بإنتاج شكل جديد. لكن هناك مطالب أخرى غير نفعية، غير ملموسة، وغير واضحة، وهي تلك المطالب التي تنطوي على حاجة عاطفية اجتماعية، كترعة التعب أو الرغبة في تجميل الأشياء. وان هذه تتطور كذلك فتصبح مطالب ملحة إلى أن تم تلبية واشباع حاجتها بإنتاج مادي حقيقي. ومن هنا تنشأ العارة والفنون التشكيلية الأخرى والموسيقى ... الخ. فإذا نظرنا إلى العارة ينبغي أن ننظر إليها إذن على أنها جزء من الحس العاطفي الاجتماعي، وان كانت هي في ذات الوقت جزءاً من الانتاج المادي الحقيقي.

٣. عندما يتحقق المطلب الاجتماعي ويتجسد في العارة فإن الأمر لا ينهي عند هذا الحد، بل أن العارة، كشيء مادي ظاهر للعيان، وتكمن فيه عاطفة اجتماعية، تقوم بدورها في صقل وتهديب هذه العاطفة الاجتماعية، مؤثرة فيها تأثيراً مستمراً. ان كل من دخل في كاتدرائية شارتر، منذ بنائها في القرن الثالث عشر حتى اليوم، يحس بهذا التأثير على عاطفته. ويحياه في ذلك الحرم الملهذب نوراً منبعثاً من مائة وثلاثين نافذة ذات الزجاج الملون، كما لو فتحت أبواب السماء على آلاف من أقواس قزح روحانية، فتبت الناظر وكأنه على عتبة اسطورية يقف فيها الضياء وقوف الأزل! ان العارة ليست مجرد تجسيد لفكرة، بل هي تكون مؤثرات الفكر وتخلق العاطفة في المجتمع وتديمها.

٤. وأخيراً يستنتج بأن التناقض الجدلي، أو عملية تكوين الشكل، يمكن فرزها إلى مرتبتين: المرتبة العامة / الشاملة، (أو الكلية). والمرتبة الخاصة / الجزئية. ومن اليديوي منطقياً ان الجزئيات تكون الكليات. فإن كل مرحلة معمارية عامة تنجز إلى مراحل خاصة جزئية كما أن مجموعها يكون المرحلة المعمارية العامة ذاتها.

ولنضرب لذلك مثلاً بالتطور المعماري في أدواره العامة في أوروبا.

إن أهم تلك الأدوار هي على التوالي:

الدور الاغريقي - ثم الروماني - ويعقبه المسيحي المبكر - ثم الرومانسكي، فالقوطي - ويعقبه دور عصر النهضة ... وهكذا ...

إن كل مرحلة من هذه المراحل هي حصيلة تفاعل تاقضي جدلي ورئيسي بحيث يتلاشى دور ويحل محله دور آخر يليه. وقد كان لكل منها مطلب اجتماعي عام تفاعل مع التقنية المعاصرة له، بحيث تهاجم التوتر الجدلي فولد الطراز ونشطه خلال عصره إلى أن تغير المجتمع تعبيراً جديراً. كذلك الحال بالنسبة للتقنية ذاتها. إلى أن أصاب المجتمع الخذلان فالتخل مع المطلب والتقنية فأبدل الطراز بآخر، وهكذا، دواليك.

على أن لكل طراز من الطرز تفاصيل وأجزاء، فالمعصر القوطي في انكلترا مثلاً كان قد مر بأربعة أدوار وهي على التوالي:

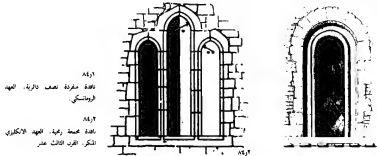
الانكليزي المبكر (القرن الثالث عشر للميلاد)،

المزخرف (القرن الرابع عشر للميلاد)،

الشافولي (القرن الخامس عشر للميلاد)،

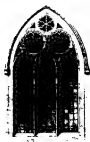
النيودوري (النصف الأول من القرن السادس عشر للميلاد)،

ولكنه حتى هذه الفترات الجزئية قد مرّت هي ذاتها بحقب تفصيلية. فالدور الانكليزي المبكر مثلاً قد مرّ فيما يتعلق بالنافذة، كتفصيل جزئي، بالحقب التالية:



٨٤١

٨٤٢



٨٥٢



٨٥١

٨٥١
نافذة متوجة بقوس ونقوش مزخرفة. العهد
الفرقي المعروف

٨٥٢
نافذة متوجة القوس بقطيب مشجر
الزخرفة. العهد الفرقي المعروف.

النافذة المنفردة الرمحية

النافذة المزدوجة أو المجمع الرمحية

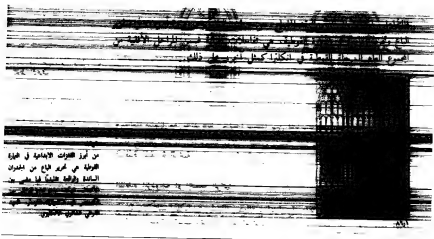
النافذة المتوجة القوس بلوح مشجر الزخرفة

النافذة المتوجة القوس بقطيب مشجر الزخرفة

إن هذه الحقيقة التفصيلية كانت حصيلة تفاعلات جدلية في التفاصيل ذاتها، بالتزامن مع تفاعلات أخرى داخلية جارية ضمن المرحلة الأعم، الأوسع منها. فثلاً خلال حقبة استخدام النافذة الرمحية، كانت هناك ثمة علاقات متناقضة تؤثر الواحدة بالأخرى، فيفسر ذلك بدوره عن تناقضات تالية حتى تتغير الواحدة لتتسجم مع الأخرى، وبغيرها تصبح حافزاً لتغيير جديد، وهكذا دواليك. فحقبة الشباك الرمحي تزامنت مع العقد المستدق الذي كثف مركز الأفتال على عدد أقل من الأكتاف الأمر الذي أدى بالنتيجة إلى تحرير الباع بين الأكتاف وفسح المجال لتوسيع النافذة فتطورت إلى دور الانكليزي المزخرف. وقبل هذا وبسبب ضرورة توسيع النافذة ضعفت الأكتاف فاستندت بالزوافر. وعند استحداث الزافرة تحرر الباع كلياً وأصبحت النافذة عملاً كاملاً المسافة بين الأكتاف وهكذا دواليك.

إذن، التفاعلات الجدلية تجري ضمن مرتبتين نوعيتين، معاً، وفي نفس الوقت. إنها تجري ضمن تسلسل التطور العمودي في مراحله العامة الكلية (الآفريقية - الرومانية - المسيحية المبكرة ... الخ)، كما تجري في نفس الوقت، ضمن تسلسل التطور الأفقي في المراحل الخاصة الجزئية (كما في تطورات النافذة). فالفاعل الأول، أي العمودي، ينقل الطراز إلى طراز آخر، من الآفريقي إلى الروماني مثلاً. والفاعل الآخر، أي الأفقي، يجري بين جزء وجزء ضمن امتداد الطراز العمودي، أي يتمخض عن تطلعات طرازية أفتية ضمن المرحلة العمودية لتطور الطراز فتطور مختلف نسق الأعمدة وتيجانها في العارة الآفريقية مثل

واضح، وتطور النافذة الرحيمة المنفردة إلى المزدوجة ومن ثم إلى التوجة القوس مثل آخر.



الشكل

ان للمطلب الاجتماعي وظيفتين: الأولى نفعية والأخرى عاطفية. والمقصود بالوظيفة النفعية هو تلبية المنافع المادية وأشباعها. فإذا أخذنا مثلاً دار سكن، فسنجد فيه حيزاً للجلوس وحيزاً للنام وآخر للطعام ثم للطهي ... الخ. وإذا أخذنا مثلاً آخر، مختلفاً قليلاً: معبداً للأحذية فسنجد فيه حيزاً للخزن وحيزاً للإنتاج وحيزاً للإدارة ... الخ. وهذه الأحياز في هذين المثلين متباينة بسبب تباين الوظيفة النفعية.

لكن الوظيفة لا تقتصر على ذلك. فإذا أخذنا مثلاً معبداً من معابد المصريين القدماء فسنجد فيه حيزاً لمرقد الآلهة وحيزاً للكهنة، لصومعتهم وجلوسهم ومعاشرهم ... الخ على أن هناك في أبنية العبادة وظائف أخرى فضلاً عن مثل هذه الوظائف النفعية. نعمة وظائف تنتمي للفكر، ووظائف عاطفية، تتجلى بالخشوع للآلهة وعبادتها والتضرع إليها واتخاذها قدوة نخشى.

والعمارة تعكس هاتين الوظيفتين. فهي تنقل، بالإضافة إلى الوظيفة النفعية، الوظيفة العاطفية كذلك. وهي لا تستغنى في ذلك الوسائل المباشرة فقط بل تلجأ إلى الوسائل الروحية أيضاً. نعمة استجابة روحانية للعلاقات الانشائية المختلفة، وكاتدرائية نوتردام مثل جلي. ان الصحن الوسطي يرتفع ويتصاعد شامخاً، تحيط به الأجنحة مشني في باع بارتفاع أقل. هذه العلاقة بين المرتفع المنضي وبين الواطيء المغمى بعض الشيء، ثم الصحن الوسطي وقد تجلى فيه التوتر بين القوة الدافعة إلى أعلى وبين القوة الجاذبة نحو الشرق، حيث المذبح، كل هذا يقابله كالنقيض السكون، والضوء الخافت، والارتفاع المتواضع للأجنحة المحيطة بالصحن،



٨٧/١

٨٧/١
مقل العبارة الوظيفة العاطفية. بالإضافة إلى
الوظيفة النفعية. ولقد تلجأ إلى الوسائل
الروحية أيضاً. منظر داخل الصحن الوسطي
في كاتدرائية نوتردام. باريس.
١١٦٣ - ١٢٥٠ م

فتوحى بالهجوم. هذه العلاقة الواضحة والخفية مما تعمل عملها في النفس بصورة لا تكاد تحس. فتؤكد العاطفة نحو المعبود. بل وتنيرها، كما يشعر المتعبد في نوتردام.

كذلك في كاتدرائية شارتر نجد أن احاطة الصحن بالأجنحة هي ليست لمحض تلبية وظيفة نفعية تخص اجلاس المصلين عند تلاوة الموعظة. أو تهيئة المواقع لقراءتهم الكتب المقدسة. فالأمر أكثر من هذا بكثير. الأمر يوحى بالعاطفة المتأججة والخيال الروحاني المتوهج. ان الجالس هناك أمام سفر من التوراة أو أصحاب من الأنجيل ليقرأ في الضوء الملون المحاط عليه من عل لا يقرأ. في ذلك النور المحيط به. قصص الأنبياء وأنبيا القديسين وحدها فحسب بل هو يعيش. ظاهراً وباطناً. وقد شدة الازهاف إلى جوهر العبادة في ذات نفسه حتى يكاد ينسى الدنيا. كيف لا ينساها في ذلك الخضم الاسمر من ألوان فائقة تنساب بمحمرتها وزرقها فتسكب في عينه وفي روحه ممّا، ثم تمازج الألوان حائلة إلى تلك الشفافية في لون زهرة البفسج في الصباح. والواقف هناك إذا نظر إلى شرقي الصحن فتته الأعمدة الرشيقة، وإذا رفع طرفه إلى أعلى جذبه أضلاع السقف الشبيهة بالعروق الحية، تارة نحو المذبح، وتارة نحو مدرج المرتلين من الصيادين. فيطوف في أرجاء المكان خاشعاً حتى إذا وصل باب الخروج في غرب الحرم ليخرج، وجد نفسه لا يريد أن يخرج، فالسرر تبدو له كبقايات الورد تتوج الشكبات الفارعة من أدنى الضلوع وأقصاها وهي تنساب انساب المياه الزرققة، في



٨٨١

الأعمدة والمساند نحو الأرض، فإذا بالذي يريد أن يخرج يدخل ثانية ويدور في طوافة نحو المذبح تارة أخرى، هكذا تتجسد العواطف في أحجار نوتردام وشارتر في فرنسا وفي أحجار صولزبري وويستمنستر في انكلترا.

ان الفكر المعاري أو الفكرة المعارية، لا يكون لها تأثير سوى في مجال محدود إلا إذا تبلورت الفكرة وتم تحقيقها في منشأ مادي يستخدمه المجتمع. عندئذ يتفاعل المجتمع مع هذا المنشأ المادي، وبهذا التفاعل يتأثر التفكير المعاري للمجتمع وتصبح هذه التجربة جزء من مكونات الشكل التالي في الوجود، أي أن التجربة تصبح جزءاً من المطلب الجديد.

٨٨١
لا تقصر وطيفه... سياتك لمرآة في
كاتدرائية شارتر على عود فرائد قصير
الأنباء وأخبار القديس... حسب كل حد
وعذاب الرقعة بالعاطفة المتأججة والـ...
الروحاني المتوهج... التواقد في كاتدرائية دار
التي تحوي على ١٦٠ نافذة يعود إلى القرن
الثالث عشر وتتميز بحال أبوابها ونكباتها
المبدعة

إذن فإن العارة. فضلاً عن وجودها كإداة حقيقية، إنما هي فكر يتداوله المجتمع ويتطور ويتفاعل مع الأجيال اللاحقة، وتبقى العارة فكراً إلى أن يتم تحويل الفكر إلى المادة فتشب الأفكار عندئذ قائمة مع الحجارة من الأرض.

ولهذه المادة مفعولان: الأول فكري - أيديولوجي، وذلك بحكم كونها جزءاً من الفكر. وبالتالي جزءاً من أيديولوجية العصر. والثاني مفعول مادي، وذلك بحكم كونها مادة حقيقية تم تحقيقها في حيز الوجود، ولذا تصبح إحدى المكونات الانتاجية الاقتصادية من جهة وإحدى مكونات العملية الانتاجية ذاتها من جهة أخرى.

لكن النغمة التي كانت مطلباً - أي فكرة، شيء غير مادي وغير ملموس - قد تحولت وتجمدت في العارة التي اكتسبت وضماً مادياً. وهذه النغمة، الفكر، لا تتجمد في هذا التجسد المادي، بل أنها تلحم مع أفكار أخرى عند عملية التجسيد، وذلك بسبب العامل الذاتي أثناء التحويل. فيصبح هذا الجسم المادي مأوى لمفاهيم ومتطلبات نغمة آتية وسابقة، وذلك باعتبارها تجسيداً لمكنة كاملة. ان المجتمع يتفاعل مع هذه المكنة ويستغلها ويشغلها إلى أن يستنفد كامل مرونة المكنة الكاملة هذه. عندئذ يصبح ذلك التجسيد المادي، ذلك المنشأ. عديم الفائدة من وجهة النظر النغمية، وفي هذه الحالة لا يميز. فيعمل المنشأ ويترك لخراب الدهر.

ان تاريخ المنشأ هو عبارة عن سلسلة من المراحل المتعاقبة لاستنفاد المكنة النغمية المتجسدة في كيانه المادي. ان استغلال المكنة الكاملة في المنشأ تنفصل نارة، وتجدد نارة أخرى، فيقوم المنشأ بقوافد خارج الفكر الكامن فيه. وإذا ما استمر هذا الاجتهاد في تجاوز المرونة المادية للمنشأ، فتجري عندئذ في كثير من الحالات عملية تغيير، أو تعديل، أو احياء، مادي للمنشأ. وهذه العملية تضيف إلى مكنة المنشأ في الاستغلال، سعة في المكان، أو في الزمان، أو في كليهما، إلى أن تستنفد المرونة المطلقة الكاملة في الشكل، وعندئذ ينفجر التناقض بين الاستغلال الواقعي للمنشأ من جهة، وبين مرونته المطلقة من جهة أخرى، تلك المرونة التي هي تجسيد الفكر المعاري أصلاً، وبهذا الانفجار يصبح لابد من إيجاد شكل جديد كحvisية لمطلب جديد، أي إيجاد منشأ جديد نتيجة لتوليد جديد، وهكذا يأخذ التناقض الجدلي مجراه التعاقبي الطبيعي.

إذن، فالشكل في العارة، ما هو إلا ذلك التجسيد المادي الذي يكونه المجموع الكلي لعناصر المنشأ، وبعبارة أدق، المجموع الكلي لعناصر المنشأ كما تظهر لاحتساساتنا الذاتية. وهو أي هذا الشكل حصيلة تلك الظاهرة الاجتماعية والتي تتكون من ذلك التفاعل المتشابك الجاري بين المطلب، بوجهيه العام والخاص، من جهة وبين التقنية المعاصرة للمطلب من جهة أخرى.

ولكن لكل شكل خاصية المنفردة، لأن التفاعل الجدلي المشار إليه ليس عملية مبسطة، بل

تتصف بالتعقيد الملازم للفردية، وذلك لوجود الصفة الذاتية الشخصية في مختلف مراحل التفاعل.

فما معنى هذا؟

ان تكوين الشكل إنما جاء كحصوله لعوامل اجتماعية عديدة. ومن هنا فإن تكوينه اكتسب حتمية مسبقة للتكوين. بعبارة أخرى ان الشكل، في تكوينه العام، قد تعين وتحدد بصورة مسبقة لتكوينه، لأن حصوله عوامل التكوين قد تبلورت وأخذت وضعها النهائي مباشرة قبل التكوين، وإلا لما شرع بالعملية الانتاجية أصلاً.

ولكن، وبما أن للشكل خاصية معينة، وبما أن تلك الخاصية بالذات تعود إلى عوامل ذاتية، فيمكن القول، ان من بين مكونات تلك الخاصية ثمة عاملين يلعبان دوراً مهماً في تكوينها:

العامل الأول: هو الشكل السابق. ففي أثناء عملية التكوين للشكل الجديد يكون الشكل السابق له قد أثر في تكوين المطلب الجديد من جهة، كما يكون من جهة أخرى موجوداً كأحد الحلول الملائمة والمناسبة في عملية اكتشاف الشكل الجديد. وهكذا يدوب الشكل القديم في الشكل الجديد.

ان هذه الظاهرة، أي استمرارية الشكل القديم، يعي نقل الشكل من حالة التباين إلى حالة الحياة أو نقله من عصر إلى عصر يليه، ثم تكيف هذا الشكل المنقول بمختلف الدواعي الاجتماعية، هذه الظاهرة، تفسر لنا صفة الانتقائية في تطور العارة. على أنه عندما تعدد الأشكال وفي عصور ومدارس مختلفة في التكوين، وبعد أن تتجانس الأشكال المتقاة على الرغم من اختلافها واختلاف اجناسها تتحول صفة الانتقائية هذه إلى صفة الاصطفائية. ان انتقاء الأشكال الاغريقية والرومانية في عصر النهضة في إيطاليا وعلى يد صانع جهيد مثل برونيلسكي هو الاصطفائية بأجل معانيها.

وعلى التقيض من ذلك هناك الجانب المصاد لهذا ولتمثل ببعض الأعمال، الانتقائية في انكثرتا في أواخر القرن التاسع عشر. فعندما عرض للفورد (١٧٥٧ - ١٨٣٤) تصميمه لاعادة تشييد جسر لندن في ١٨٠٠، وكان التصميم يباع فردي وبامتداد ٦٠٠ قدم، جاءت فكرة التصميم الجريئة بتكوين من ألواح الحديد الصلب أشبه بالحجر في الشكل والتركيب، وبعبارة أخرى استمر الشكل القديم في عمل جديد، على ثورته وابداعه في الشكل العام للجسر.

أما العامل الثاني الذي يلعب دوره في تكوين خاصية الشكل الجديد فهو دور الفرد في تكوين هذا الشكل، دور المصمم بصفته الفردية، الشخصية.



٩١٦



٩١٧

٩١٦
ان شكل صف القوس المحوري
المنحرف إلى شكل ابيض الذي يظهر
البيض في لفت والمخرج من قبل القوس
والذي لم يتبد.

٩١٧
توجد القوس. ١٧٥٧ - ١٨٣٤.

دور الفرد في تكوين الشكل

ان قطبي المطلب الاجتماعي والتقني يمتحان الخواص العمومية للشكل، بما في ذلك التجسيد الكلي للشكل، لكن تجسد الشكل واكتسابه صفات خاصة به، إنما هو أمر، يرجع إلى وجود الفردية في المجتمع. ان لكل فرد، في أي مجتمع، ذاتية خاصة به وبميزة له، وهذه الذاتية تعمل عملها في إدراكه وفي ردود فعله، وفي انفعالاته، وعواطفه، سواء قبل قيامه بالعمل الفني أو أثناء قيامه به.

لذا فإن مفردات مكونات الشكل تنتقل، أثناء سير عملية تكوينه، من مرحلة إلى مرحلة، في سلسلة متعاقبة متشابكة إلى أن تتبلور وتتحول إلى شكل. وفي كل مرحلة من هذه المراحل، سواء كانت مهمة أو ثانوية، يكون للفرد المتفرد يد فيها أو رأي، أو نزعة خاصة به هو لا بغيره.

ويعود سبب الاختلاف والتنوع في إدراك الفرد وردود فعله إلى اختلاف الرؤية عند الأفراد بالدرجة الأولى. والرؤية هي بحد ذاتها حصيلة لجميع الاحساسات بالعالم الخارجي. بعبارة أخرى فإن لكل فرد مكنة متفردة خاصة به، لذا فإن مساحة الرؤية لديه تختلف عن مساحة الرؤية لدى غيره، إذ الرؤية لا تتطابق لدى الأفراد.

زد على ذلك، هناك ثمة ظروف اجتماعية وبيئية للرؤية تختلف هي بدورها كذلك لدى الأفراد فتكون هناك حالتان للتفاعل الانتاجي بسبب الفردية، أو حالتان لتفاعل المنتج للسبب ذاته. الأول، تفاعل الحراس مع العالم الخارجي، وهو تفاعل جسماني، والأخرى، تفاعل الظروف الاجتماعية والبيئية مع الفرد، وهو تفاعل اجتماعي يبيئي. ويازدواج هذين التفاعلين في ذاتية الفرد تختمر الرؤية لديه وتكون بالنتيجة الادراك عنده. وبالتالي فإن لكل فرد أسلوبه الخاص به، ولكنه في عين الوقت غير منزول عما يحيط به، ومن هنا فإن الرؤية الفردية هي جزء لا يتجزأ من الرؤية الاجتماعية. فالرؤية وإن كانت غير متطابقة لدى الأفراد فإنها مع ذلك متقاربة بسبب الظروف الاجتماعية والبيئية المشتركة. لذا تبرز مع الرؤية الفردية رؤية المجتمع، جنباً إلى جنب، ويتولد الادراك الاجتماعي، وبالنتيجة يظهر الطراز العام.

ان الادراك الاجتماعي العام هو المجموع الكلي للادراك الفردي. وبواسطته يحصل المجتمع على

الطراز العام. وهكذا ينشأ الطراز المحلي، والطراز القومي، والطراز العقائدي ... الخ.

إذن، هناك في واقع الأمر طرازان مترادفان ومتوازيان - رغم ظهور بعض الاضداد استثناء - وهما الطراز الشخصي المنفرد والطراز العام.

فما هي العلاقة بين هذين الطرازين؟

يمكن القول، وباختصار وتبسيط، انه عندما يتبلور المطلب الاجتماعي ويصبح إيجاد الشكل الجديد أمراً محتملاً، فإن الناحية الفنية من المسألة تكون قد تحددت وتوضحت، وأصبح لا بد من استحداث الناحية المادية من المسألة كنتيجة طبيعية للدوافع الاجتماعية الكامنة في المطلب المذكور ذاته. عندئذ، يكلف المجتمع فرداً من أفراد أو مجموعة منهم، أو يأخذ أحد الأفراد هذه المهمة على عاتقه من ذاته، ويأمر بإيجاد الحلول الكفيلة بفك التناقض الجدلي بين المطلب والتنفيذ، لاشباع الحاجة الملحة القائمة، وذلك اما باستخدام التقنية المعاصرة للمطلب أو بتكييفها له، أو تطويرها، أو تثويرها، حسب الأحوال.

وبهذا يكون الفنان قد قام بعملية ذات وجهين:

الوجه الأول: انه استحدث الطراز الخاص المنفرد، لأن الفنان كشخص فرد له ذاته الخاصة به وحده، فحلولة إذن لها طابعها الخاص أيضاً، وذلك كنتيجة طبيعية لتفاعل العوامل الذاتية في كيانه الشخصي، من رؤية ومعرفة أو من حافز ووضع نفسي، أو من مكنة تقنية وحالة صحية و ... الخ.

والوجه الآخر: هو الطراز العام. وهو الذي يعكس الوضع العام القائم المحيط بالفنان. وبما أن الحلول الخاصة هي جزء من مجموع الحلول التي تكون الطراز العام، فإن الفنان الفرد يجد أمامه مطلباً يراود له تلبية، ذلك المطلب الذي تبلور نتيجة لتفاعل المكونات الاجتماعية المتعددة والمتنوعة والتي لا تدخل للفنان الفرد في تكوينها. فإن حدث وكان له دور فيها فإنما يكون ذلك كجزء من المجموع، سواء أكان هذا الجزء نزرًا أو كبيرًا، وهو، على كل حال، جزء مكيف لا يرقى إلى مرتبة الدور الحتمي.

ان تكوين المطلب الاجتماعي هو مسألة عامة، إلا أن ترجمة المطلب، وتحويله من فكر إلى مادة حقيقية، ينطويان على عملية متعاقبة المراحل يسهم فيها الفرد، بكل ما يجري فيه من تفاعلات ذاتية. إذن، فإن السمة العامة في تكوين الشكل هي مسألة عامة، لكن الشكل يأخذ في عين الوقت خاصيته من فردية صانعة. فالمسألة تصبح إذن ذاتية أيضاً.

فكيف نفسر الابداع العفري وفق هذا التحليل النظري؟



ان وجود ذلك الفرد العبري بالذات وليس غيره في ذلك المحيط المعين وفي تلك الحقة التاريخية بالذات، هو وجود يأتي بمحض الصدفة. كما أن من محض الصدفة أيضاً وجود ذلك الفرد في مركزه المهني أو الاجتماعي المعين وبذلك المرتبة وفي ظل تلك الظروف التفصيلية والتي بمقتضاها عهد إليه القيام بمهمة إيجاد الحلول المناسبة لاشباع المطلب الاجتماعي المقصود.

على أن قيام الظروف التي استولدت المطلب بصيغته العامة ما هو إلا مسألة تتعلق بحسيلة تفاعلات اجتماعية معاصرة بعضها للبعض الآخر.

فإذا ما عهد المجتمع إلى أحد أفرادهم بمهمة اشباع حاجة المطلب فما هذا سوى ضرورة اجتماعية حتمية. أما أن يجري هذا الاشباع من قبل فرد بالذات، وجاءت وسيلة الاشباع جيدة جداً، فلا بد إذن أن وراء هذه الوسيلة فرد عبري استطاع استغلال مكنة الظروف الخاصة والعامة على نحو قد.

بل أكثر من هذا، فإذا كان دور الفرد فعالاً ومتميزاً، فإن دوره لا يقتصر على توليد الحلول المنسمة بذاتيته الخاصة فحسب، بل ان تأثيره يعم - إذا كانت الظروف الاجتماعية مؤاتية - ويصبح تأثيراً فعالاً في صياغة الطراز العام بسمة معينة تسم حقيقته التاريخية إن لم تنسرب سمته إلى حقبات لاحقة.

هكذا كان اينغر جونز (١٥٧٣ - ١٦٥٢).

فلقد دامت الحروب المساء بحروب الوردتين على مدى ثلاثين سنة في منتصف القرن الخامس عشر. وأنهكت النبلاء الانكليز كثيراً. وكان البارود قد استخدم في هذه الحروب لأول مرة. كما رفض المجتمع الانكليزي، في نفس هذه الحقبة، سيطرة روما البابوية. وتزامن ذلك مع انتحار الاسطول الاسباني أمام الاسطول البريطاني سنة ١٥٨٨، فانتعشت الحركة التجارية الانكليزية. كل هذا بعث الثقة والروح القومية في المجتمع الانكليزي، الأمر الذي ولد بدوره ظهور العلماء والفلاسفة المفكرين.

ان هذا الوضع الاجتماعي الجديد قد انجب قصور المزارع فحلت محل القلاع السابقة. حدث ذلك في العهد التودوري (منتصف القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن السادس عشر). واتسمت قصور المزارع تلك ليس بالافتقار للتحصين فقط، بل بالسة التزايد في إبعاد النوافذ، كذلك بصالات العلاقات المتميزة بالضخامة والراحة، فضلاً عن الشدة والتزين، وذلك لتأمين حياة مدنية مريحة، لا حياة دفاعية محصنة، كما كان الحال سابقاً.

لذلك، فلما أقبل عصر النهضة في انكلترا، كان الوضع الاجتماعي ليس مؤهلاً له، فحسب، بل كانت الحياة تنضج بالآداب والفنون والعلوم، كما وجدت المفاهيم الانسانية مجالاً رحيماً



٩٤٩
قصر سان. ساري. انكلترا.
١٥٢٥-٢٣. أحد قصور المزارع في
ولندا العهد الهولندي. القرن السادس
عشر إلى منتصف القرن السادس عشر.

٩٥١

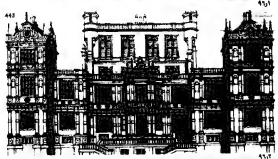
تزعزع فيه، المفاهيم التي تتضمن العيش المريح المترف. فأنطلق الانكليزي في عهد الملكة اليزابت الأولى إلى تكوين معيشة قومية عقلانية، واتسمت تلك الفترة الزمنية بالافتتاح. فسافر الشباب إلى إيطاليا طلباً للعلم والفن من جهة، كما فتحت، من جهة أخرى، الأبواب للحرفيين والفنانين الأجانب، فوجدوا على الجزر من فرنسا وإيطاليا وألمانيا وهولندا. وجاء هؤلاء مع علومهم ومع تقاليدهم في الفن وفي الحرف المختلفة، كما أدخلوا معهم طرقهم وأساليبهم في البناء، عندما استوطنوا في انكلترا.

وهكذا أصبحت الحياة الانكليزية تنصف بالهجازفة، وكذلك بحب الزينة، وإن كانت لم تخل من بعض التكلف. وأصبح المجتمع مفتوحاً وقادراً على جمع وهضم الكثير من العلم والفن. لذا تطلب المجتمع الجديد قصوراً من نوع آخر. فتطورت القصور التيودورية إلى القصور الاليزابيثية (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، وهي قصور فخمة تستقبل الضياء بقدر أكبر، وتكتنفها راحة ثرة، وصلات فارغة، وتوفر معيشة مهذبة وبدأت افكار وأراء عصر النهضة تتغلغل في تلك القصور. وتمثل ذلك في بعض التفاصيل المعمارية وعلى الأخص في التزيين الداخلي. وربما جاء هذا التطور متأخراً بعض الشيء إلى انكلترا ولم يكن تغلغله أمراً يسيراً، ذلك أن الانكليزي كان لهم أسلوبهم في الشاقولي، ذلك الأسلوب الذي بلغ الذروة في أواخر القرن الخامس عشر، وكانت له خصوصيته الانكليزية التي انفردت به عن سائر أوروبا. لقد عشق الانكليزي ذلك الأسلوب بالذات، وأبلوا به بلاء حسناً، بل عبقرية، واستمر الشاقولي على مدى قرنين من الزمن، دون تغيير ملموس، لذا فعل الرغم من تغلغل أفكار النهضة في المجتمع الانكليزي، فقد التزم الاليزابيثيون بالشاقولي كقاعدة لأسلوب عمارتهم. غير أنه تزايدت التفاصيل الكلاسيكية في التزيين الداخلي فضلاً عن تفاصيل بعض العناصر الخارجية. لقد شيدت هذه القصور اما لحكام أقوىاء أو لتجار ناجحين، وهم في الحاليتين ليسوا من الأناس المائمين، لذا جاءت قصور غير مركزية بل تنسم بالوقار. وكانت مخططاتها - ولو أنها غير منتظمة إلى حد ما - تارة على شكل حرف - وتارة على شكل حرف - وعادة مربعة أو مستطيلة ولكنها تكون مع حداثتها وحدة تصميمية كاملة. وجاء العصر اليقويبي (١٦٠٣ - ١٦٢٥)، فتمخض عن تطورات حاذقة منها إدخال

الأعمدة الكلاسيكية والسطوح المعمدة، التي حلت محل التواءات في أبنية العصر
الانرياني، فترايد التزين الداخلي وأخذ شكلاً كلاسيكياً حاداً. وعندما جاء العصر
الانرياني (١٦٢٥ - ١٧٠٢) كان الملك جيمس الأول، ليس تلميذ النهضة النجيب
فحسب، بل أنه رعى الكثيرين من العلماء ومنهم انيغو جونز.



٩٦١
قصر لوريليت . ونشر . انكسرا .
١٥٨١ - ٥٠ . قصر من الطراز الانرياني .



٩٦٢
قصر وائل . مونته-ميسير .
١٥٨٨ - ٨٠ . قصر من الطراز الانرياني .



٩٦٣
انيغو جونز . ١٥٧٣ - ١٦٥٢ .

سافر انيغو جونز إلى إيطاليا وألم بالطراز الكلاسيكي لعصر النهضة في العمارة مستوحياً إياه، كما

ألم بالعارة الرومانية، وتأثر كثيراً بطراز المعمار الشهير اندريا بلاديويو (١٥٠٨ - ١٥٨٠). واستطاع جونز بعفريته، بعد عودته إلى انكلترا، أن يقفز بالعارة فيها من مرحلة التطوير المسترخية التي كانت سائدة هناك إلى عارة كلاسيكية متكاملة. صحيح أن عمارته متأثرة بالبلاديوية، لكن لها طرازها الخاص القائم على الطرز الانكليزية القحة لمراحل سابقة كاليعقوبية، واللايزايبية، والنتين تمحضنا عن المدرسة الشاقولية. كل شيء في طراز جونز المعماري هاديء ووصين وخال من الضخامة البلاديوية، لذا فكل شيء فيه هو انكليزي الطابع. ان الثورة المعمارية التي أججها جونز في انكلترا لا تضاهيها ثورة سابقة أو لاحقة اللهم إلا تطوير العارة القوطية الانكليزية في القرون الوسطى من قبله، وتشيد القصر البلوري في منتصف القرن التاسع عشر من بعده.

لقد ثبت جونز السنن الكلاسيكية المعمارية في تشييده دار الملكة في غرينج (١٦١٨ - ١٦٣٥)، بل انه في هذا المنشأ قد خصص انكلترا بطراز كلاسيكي معماري نهوضي خاص بها. جاء تصميمه لدار الملكة وزيناً وخالياً من التحذلق، واستمر تأثير معالم هذا الطراز، يفعل فعله، لفترة تنوف على قرن من الزمان، ويطبع العارة الانكليزية بطابع البلاديوية المحورة على نحو انكليزي، كما هضمها جونز وخلقها من جديد. وقد تجلى في دار الملكة بغرينج تأثير البلاديوية. فالدار تحتوي على واجهة متوازنة للغاية، ومركزة على قاعدة من الحجر البري المشوش المحاط بمزوز عريضة واضحة، وقامت فوق الأعمدة تيجان آيونية الطراز والشرقة محاطة من الجانبيين بمناحين غير مزخرفين. لا يوجد في هذا التصميم نقل مباشر عن البلاديوية، ولكن الذي يتجلى فيه هو تلك السنن في التعامل مع البناء.



٩٧١

٩٧١
دار الملكة في غرينج. ١٦ - ١٦٣٥.
تصميم جونز

إذا جاءت الكتلة بأجمعها موحدة فظهرت كوحدة كلاسيكية كاملة. وكان هذا شيئاً جديداً، فالعارة الانكليزية قبل جونز، وحتى اليعقوبية منها، كانت تتكون من مجموعات متنوعة من العناصر والكتل، وهي رغم تجمعها بانسجام فإنها لم تكن تكون وحدة كاملة ومتكاملة وفق عقلانية النهضة، وجاء جونز فحرق العارة بطرازه من النفل البلاديوي.

لقد أدخل جونز في انكلترا، ولأول مرة، التماثل الكامل، والتزم به كل الالتزام. لذا كانت قفزه واضحة في تبانيها مع الطرز السابقيين له. إذ كانا يتميزان بالتجلى بنوافذ وبعلاقات نوافذ ذات ابعاد مختلفة وبالشاشيلات (المشربيات) وبالنوافذ النهائية المستديرة منها

والمضلعة، والتوافد الجملونية بأبراج الزاوية وبمجموعات من المداخل ومن العادات والرافات المستعرضة في الشبايك، ودرائينات السطوح مع حواجز الشرفات المتنوعة والسقوف ذات الزاوية الحادة. لقد اختفى كل هذا عند جونز، وأصبحت الواجهة هادئة، وبسبب جعلت البناء واطناً وطويلاً إذا قورن بالبلاوي. وبرزت الشرفة الوسطية قليلاً. وهذا البروز الوقور هو الحركة الوحيدة في الواجهة، كذلك عثم حجر الطابق العلوي الأملس برصانة آمنة على الحجر الخشن في الطابق الأرضي، ويحيط بالسطح درابزين منظم متماثل من الحجر. وعلت الواجهة من التزيين ما خلا تلك النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبايك المتأثلة، وهي شبايك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبايك المتأثلة. وهي شبايك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة الحكام والتجار من الرجال الأقوياء السواعد، الحصفاء العقول من ذوي الأذهان العملية الصافية. بل انه كتب يقول:

«انه ينبغي للتزيين الخارجي أن يكون مرصوفاً، ومتناسباً وفق القواعد، وأن يكون رجولياً وغير متكلف».

وما جونز إلا مثل نضربه: فقد كانت الظروف الاجتماعية مهياة في انكلترا لظهور فرد أو أكثر لاشباع حاجة متنامية. وكان من حسن طالع تلك البلاد أن تنجب هذا الفرد الغد الذي استطاع أن يشبع المطلب الاجتماعي على خير وجه، فولد طرازاً لنفسه يتميز بالرجولة والبساطة والشاقولية في التفاصيل، والتوافد الكثيرة والمخطط الأرضي المربعي، وهو طراز يختلف - رغم التزامه بالسن الكلاسيكية - عما هو مطلق في روما.

ولم يكن طراز جونز لشخصه فقط، بل طراز للانكليز اجمع مكتمل، من الاستمرار على انكليزيتم المفردة، وذلك بتسخير عقبرته الجبارة لهم.

إذن فكلاً أصبح إيجاد الحلول للمطلب الاجتماعي ضرورة ملحة أصبح من الختم ظهور الفرد، سواء كان حساً أم رديئاً، ليقوم بهذه المهمة.

وماذا لو توفي هذا الفرد فجأة؟

الجواب: ان «عمراً» يحل محل «زيد»، فالجتمعي يهيء الفرص باستمرار لظهور البديل، الحسن أو الرديء، وهكذا فإذا ابتعد زيد بدوره عن الميدان حل محله زيد آخر وهكذا دواليك. وهكذا يتوالى ظهور العياقة أو تعاصرم. فحين ظهرت عقيرة كرسوفر رن (١٦٣٢ - ١٧٢٣) لم تترام معها عقيرة أخرى. ولو فرضنا جدلاً عدم ظهور هذا المعار

القد آتت، إذن لكان ظهر غيره بديلاً لتشييد كاتدرائية القديس بول في لندن والخمسين كنيسة المحيطة بها، وذلك بعد الحريق الشهير، ولكانت عندئذ إعادة التشييد اما للأسوء أو للأحسن، مسألة لا يمكن التكهن بها.

ان تزامن مايكل انجلومع ليوناردو دافنشي في عصر واحد، وجعل كل منهما يركز على جانب من جوانب الفن في عهد النهضة، وبذلك الاستقطاب المتوفر بينهما، وذلك التنوع الذي اجرياه في العمل الفني. اتسع الأفق الفني، والعلمي. لعصر النهضة، وتزايدت مناقبه.

وهكذا يمكن القول بأن الرجل العظيم لا يؤكّد بلذاته ويسبب من صفاته العظيمى يجرى التاريخ العام، غير أنه وبسبب تفاعل هذا المجرى التاريخي العام مع الرجل العظيم، تبرز إلى السطح الصفات الكامنة في العظيم، لتسم تلك الحقبة المعينة بم اسمه المتميز، المنفرد، القد.

فاذا بالفنان هو البشير الأول للتطورات، لأنه هو أول من تتفاعل معه الرؤية العامة، فتلد رؤياه الخاصة، لتعبيد الطريق لمن خلفه. ولولا الدعم المستمر لجميع الحوافز الاجتماعية، ولولا اختيار المكنة التاريخية في خمرة جاهزة، لظل العبقري يستهلك عبقريته دون جدوى، في امور لا يسجلها التاريخ، بل ربما لا خير في تسجيلها.

الطراز وحركة الشكل

ما أن يولد الشكل حتى يخطو خطوة ذاتية على نحو ما. خطوة أو حركة حرة، وغير مستندة إلى العوامل التي ولدت الشكل بالأساس.

بعبارة أخرى، فإن الشكل بعد أن يولد لنفسه شخصية مستقلة لها ذاتها أو حياتها، فيتحرك بدفع منها ويصبح، إذا واثته الظروف، عاملاً مستقلاً أو مكوناً مستقلاً من مكونات مطلب جديد في المجتمع الذي ولده، أو في مجتمعات أخرى، سواء في نفس الحقبة التاريخية لتولده أو في حقبة لاحقة.

فما معنى الشخصية المستقلة أو الحياة الخاصة للشكل؟ إن الشكل، كما سبق بيانه، إنما يولده مطلب وتقنية معينان، وهما بذاتهما وليس غيرهما. لكنه ما أن يولد الشكل، فإنه يصبح شيئاً مادياً، ملموساً، ظاهراً لحواسنا، ويؤول بذلك إلى شيء قائم بذاته بصرف النظر عن المطلب والتقنية اللذين انجباؤه. من هنا مصدر أو سبب حياته الخاصة المستقلة. ذلك أن الشكل الجديد بانتقاله، وهو مادة لا حراك فيها، إلى مدارك الإنسان، فقد أصبح فكرة لها حراك في ذهن الإنسان، فتصبح للشكل عتدلة حرة حركة (على سبيل المجاز)، لأن حركته في واقع الأمر هي ليست في ذاته بل في ذواتنا. فعندئذ يقوم من يستغل هذه الخاصية، ويدخل هذا المظهر الخارجي للشكل كأحد العوامل في توليد شكل آخر، وبذلك يجري الابتعاد عن الأصل. إلا أن هذا الابتعاد يتطور فينتقل من مرحلة إلى أخرى، أي من مرحلة عملية توليد لشكل ما، إلى عملية توليد أخرى لشكل آخر، إلا أنه يبقى مفعول الشكل الأول الابتدائي مستمراً. أي أن الأشكال اللاحقة تستمر بالانكساب من معالم ذلك الشكل الأول، وتستمر بتأثرها به، وبانكساء مسحة بشيء من مسحة عند التكوين الجديد. ولكن استمرارية هذا الابتعاد عن الأصل مشروطة بأن لا تجري عملية التوليد للشكل الآخر من قبل مطلب وتقنية متباينين ومتناقضين عن المطلب والتقنية الأصليين اللذين ولدا الشكل الأول.

والسبب في هذه المشروطة، أن لكل من المطلب والتقنية تكويناً معيناً خاصاً بكل منها وعلى انفراد، وعند تفاعلها في عملية توليد الشكل تنتقل طبيعة أو خواص هذين التكوينين (أي تكويني المطلب والتقنية) إلى الشكل المولد. إذن فالشكل يكن خصائص معينة. ولكنه حين يفعل فعله كشكل في توليد أشكال أخرى لاحقة، فإنه يفقد بالتعاقب جزء من خصائصه

الكامنة فيه بحكم انتقالها إلى أشكال أخرى. عندئذ يأخذ بالابتعاد التدريجي عن خصائص التكوين الأصلية، كما يأخذ باستفاد المكنة التي كانت كامنة في المكونين اللاتين الاصليين. فيحصل في هذه الحالة أحد أمرين:

أولهما أن يصبح الشكل الجديد الناتج رديئاً ونافهاً لاستفاده كامل القوة الاجتماعية والتقنية الكامنة في المكونين هذين ذاتهما، والثاني أن يقوم الشكل القديم بدور الحافظ لا أكثر في تكوين شكل جديد. عندئذ، وفي هذه الحالة بالذات، يكون المكونان، أحدهما أو كلاهما، قد جاء بقوة اجتماعية أو تقنية دافعة جديدة، والتي بواسطتها يكون الشكل الجديد قد استأنس بالشكل القديم لا أكثر.

وهكذا تنتهي حياة الشكل القديم في هذه الدورة الحياتية بالذات. عل أن هذا لا يمنع قيام دورة لاحقة في وقت لاحق، وربما في مكان آخر فنبعث الحياة مجدداً في سبات الشكل مراراً وتكراراً. (من هنا ينشأ ما يسمى بالانقراض والنقل وما أشبه).

فالشكل بصفته الفكرية، أي كونه جزءاً من التفكير الاجتماعي، أو بصفته المادية، أي كونه جزء من الإنتاج المادي الفعلي للمجتمع، يبقى بموجب ما اكتسبه من حياة مستقلة عاملاً فكرياً، يدعم هاتين الصفتين، إلى أن يتطور وتتغير متطلبات المجتمع إلى درجة يصبح فيها هذا الشكل نفسه معوقاً لأحد الصفتين أو لكليهما. عندئذ يترك هذا الشكل. فيتأجج تناقض جدلي جديد بين المطلب الجديد، والتقنية الجديدة، (ويكون أحدهما أو كلاهما جديداً)، فيتولد شكل جديد. ولكنه، وفي أغلب الأحيان، يكون قد استعان ببعض مسحات أو صفات الشكل القديم للأسباب الآتفة الذكر.

ولنضرب لذلك مثلاً: وهو تحول شكل النافذة المستديرة إلى نافذة مربعة، (وهي نافذة مرتفعة الطول، ضيقة العرض، مستدقة الرأس المنقوس، فهي أشبه بالرمح)، وذلك في مسهل القرن الثالث عشر. ان هذا التحول يمثل تغييراً نوعياً في الشكل المستدق، والذي كان قد تولد مسبقاً عند تكوين العقد المستدق حينما تطلب الأمر توسيع باعات الصحن في الكاتدرائيات لما تولد العقد المستدق المستعرض في مسهل القرن الثاني عشر.

ولكن ما أن يتولد الشكل الجديد فيستحب حتى يتكرر انتاجه، ويتخذ حياة مستقلة خاصة به، فيتطور بسبب استحبابه حتى يصبح الشكل طرازاً. وهكذا جرى عندما تولدت النافذة المربعة فاستحبت وتكرر انتاجها لهذا السبب فتطورت بالتدرج إلى النافذة المزخرفة المشجرة في القرن الثالث عشر.

فإذا تابعت هذا التطور نجد أنه قد مر بسبع مراحل:

١ - ان القوس المستدير قد ولد، بنتيجة قفزة في الطراز، قوساً مستديماً والذي نعت بالرمحي، فلما استحب هذا الشكل تكرر نصبه في الأبنية الدينية.



١٠٢٢



١٠٢١

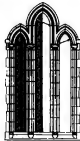
١٠٢١
نافذة رعية ثلاثية. غوثامبشر. حوالي
١٢٢٠ م.

١٠٢٢
نافذة لوحية مربعة. أوكسفوردشر. حوالي
١٢٤٠ م.



١٠٢٣

١٠٢٣
نافذة رعية مربعة مشعرة. العهد القوطي
الإنكليزي المبني. كنيسة نوزن.
مونتشر. إنكلترا.



١٠٢٥



١٠٢٤

١٠٢٤
نافذة مستديرة من العهد الرومانسكي.
كنيسة ولام

١٠٢٥
نافذة رعية ثلاثية. العهد القوطي
الإنكليزي المبني. كنيسة ويلي. ويلشر

٢ - وتكرر نصبه، بعد ذلك، في الأبنية المدنية كذلك، فاندفع هذا الشكل يتطور بقوة ذاتية مبتدئاً بازدياد نافذتين رمحيتين.

٣ - ثم بأنتين تتوسطهما ثلاثة أطول ارتفاعاً، ثم كانت ذروة التعدد في الأخوات الخمس في كنيسة يورك.

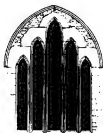


١٠٣١

١٠٣١

النافذة الرئيسية الشمالية للأخوات الخمس، في كاتدرائية يورك والمصروحة من زجاج ملون من القرن الرابع عشر. كل منها ١٥ م عرضاً و ١٥ م ارتفاعاً

وبهذا التجمع أخذت النافذة شكل قوس مستدق جامع، يحوي في داخله قوسين أو ثلاثة أو حتى خمسة أقواس ثانوية مستدقة.



١٠٣٢

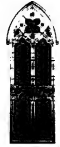
١٠٣٢

نافذة زخمية جمعت تحت قوس واحد جامع مستدق والذي يحوي في داخله على خمسة أقواس ثانوية مستدقة. كنيسة أوندل. نورثامبتون. إنكلترا. العهد القوطي الإنكليزي المبكر. حوالي ١٢٠٠ م.

٤ - وعند توليد المستدق الجامع، ارتئي أنه إذا دجبت الأقواس الثلاثة المستدقة بلوحة واحدة من الحجر تنحت لهذا الغرض، يكون ذلك أجمل وربما أوفر في النفقات. وهكذا تولدت نافذة اللوحة المزخرفة المشجرة.

٥ - ولكن اللوحة الواحدة معرضة للكسر بسبب كبر حجمها، لذا ارتئي تقطيع اللوحة فأصبحت قضباناً متجمعة، وهكذا تولدت الزخرفة المشجرة القضيبيّة.

٦ - لكن، تحت النقوش البارزة وابقاءها كجزء من القضيبي، يحتاج إلى دقة ومهارة بالعتين. كما تكون هذه النقوش معرضة للثلم والكسر بسبب بروزها من القضيبي، لذا فصلت النقشة عنها، فجعل خالياً منها، ثم جاءت النقوش وقد صنعت كقطع منفصلة وركبت في



١٠٤١

١٠٤١
تا أن القوس معرشة للكسر ثم هبطها
لتسهيل اتاجها. نافذة في قصر بيزنوس.
كثت. انكثرا. حوالي ١٢٤٠ م.

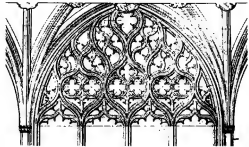
حزوز القصب. وسيت قطع النقوش هذه (القرنات) وتكونت نقشة (القبيلات) أي الباني.



١٠٤٢

١٠٤٢
القرن. نوربامبر. انكثرا

٧ - وبسبب زيادة عدد القبيلات، وتطورها بتعقيد أشكالها وصلتها، وبسبب تحسن مهارة الحرفيين في قص ونحت الحجر، أصبحت القرنات جزءاً من القصبان وهكذا ... وأخيراً اتخذت النافذة المشجرة شكلها المذهب المتقدم.



١٠٤٣

١٠٤٣
عندما أصبحت القرنات جزءاً من القصبان
مرة أخرى اتخذت النافذة المشجرة شكلها
المذهب كنيسة طرقي. بوزكشر. القرن
الخامس عشر

يتجلى بوضوح من هذه المراحل السبع التي تعاقبت في القرن الثالث عشر في انكثرا بروز
أربع ظواهر جدلية ... وهي:

١ - تغيير كمي وذلك عند إضافة نافذة ربحية ثانية إلى الأولى فأصبحت النافذة ربحية مزدوجة، ثم أصبحت مؤلفة من ربحيات ثلاث أو أربع.

٢ - تغيير نوعي عند دمج النوافذ الثلاث بنافذة واحدة تحت قوس مستدق واحد، فاستحدثت بذلك اللوحة الزخرفية المشجرة. وتغيير نوعي آخر عند استحداث القرنات وتكوين القويلات فتحولت اللوحة إلى قفصيب. وتغيير نوعي ثالث فراجع ... الخ في المرحلة الخامسة إلى السابعة، وكلها تغييرات نوعية نحو التعقيد والتهديب. على أنها في الوقت نفسه تعتبر تغييرات ثانوية.

٣ - تكوين وتطوير وتثبيت طراز معين في معالجة النوافذ في مرحلة معينة من العارة القوطية الانكليزية المسماة المرحلة الانكليزية المبكرة. وهو الطراز المتمثل في استحداث شكل القوس الرعجي ثم تطويره إلى النافذة الرعجية المزدوجة، ثم الثلاثية فالحساسية، ثم اللوحية وأخيراً القضيبة، على مراحل متعاقبة متسلسلة.

٤ - والظاهرة الأخيرة التي يمكن رصدها في هذا المجال هي انتقال الحركة الذاتية، القوى الدافعة الذاتية، لتطور الشكل للنافذة القوطية، إلى حالة السبات، أي بقاء الشكل كشكل منسي، من الناحية العملية، لمدة تناهز ثلاثة قرون من عصر النهضة بانكلترا، كان ذلك إلى أن بدأ الانتقاء والاصطفاء بعد منتصف القرن التاسع عشر، إذ تم إعادة استعمال، ادخال، الاشكال القوطية إلى العارة بما فيها النوافذ المزخرفة المشجرة.

إذن فإن ذاتية الشكل تخضع إلى قوانين جدلية في حركتها من موقع إلى آخر، ومن عصر إلى عصر. وبالنظر للتعقيد والتشابك في الحركات الذاتية للشكل، بمختلف أنواعها ودرجاتها، فإن تصنيفها لا يمكن أن يتم إلا على أساس نسبي. فثلاً يمكن القول أن حركة شكل النافذة الرعجية، بمختلف مراحلها إلى أن وصلت وانتهت بالمرحلة الشاقولية في أواخر القرن السادس عشر، هي عبارة عن مرحلة واحدة لا تتضمن سوى تغيير كمي، باعتبار أن القوس المستدق



١٠٥١

١٠٥١

ان استخدام الاسكفة. بدلاً من القوس.
لتحليل الشكل فوق نافذة النافذة هو تغير
نوعي نافذة في عصر من العهد القوطي،
انكلترا.

هو أساس في هذه الحياة في شكل النافذة. فلما تغير القوس المستدق. في أواخر القرن السادس عشر في العمارة النيودورية. من مستدق إلى مسطح. وذلك باستخدام الأسكفة. فإن إدخال الأسكفة هو تغيير نوعي.

فحركة الشكل التي لا تظهر لنا على نحو متسلسل بتعاقب، والتي تتخللها فترات زمنية. أو مواقع جغرافية، أو اختلافات قومية، يمكن اعتبارها حركة عارضة، بهذا المفهوم دون سواء. أي يجوز لنا نعت التغيير النوعي بالحركة العارضة، عندما ينتقل الشكل - من موقع إلى موقع آخر، ويكون أحد مكونات شكل جديد، في مكان بعيد عن أصله بعض البعد. والاختلاف مثلاً، ما هو إلا عبارة عن ظاهرة من ظواهر هذه الحركة.

كذلك، فإن انتقال الشكل الإيرو ديناميكي من تصميم الطائرة إلى تصميم السيارة في عصرنا، أو انتقال السن الكلاسيكية في تصميم الأبنية من إيطاليا إلى انكلترا في عصر النهضة، أو انتقال شكل بيوت النبات الزجاجية إلى المعارض التجارية الضخمة كما حدث في انكلترا. في منتصف القرن التاسع عشر، كل هذه حركات عارضة.

١٠٦١

طائرة مائية. لقد تغير شكل الطائرة وأصبح يتوافق مع التطلعات التصميمية للإيرو ديناميكية بسبب زيادة سرعتها. طائرة من نوع ب - ٣١٤. ١٩٣٩.

١٠٦٢

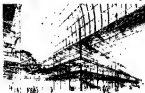
انقل الشكل الإيرو ديناميكي من الطائرة إلى السيارة سيارة الافيروسيو الإيطالية. ١٩١٤ م. إن شكل هذه السيارة يظهر أدراكه سكر إلى التطلعات التصميمية الإيرو ديناميكية وإن كان في هذه الحالة لا تفلو من بعض التقلبات الحديثة



١٠٦١

١٠٦٣

قبة دارم هانس. في هداق كيو. لندن. ٤٥ - ١٨٤٧ م. يحمل هذا البيت لشكل النموذجي للبيت الزجاجي



١٠٦٤



١٠٦٣

١٠٦٤

انقل شكل البيت الزجاجي إلى المعارض التجارية وينقل هذا في القصر البلوري في هايد بارك. لندن. ١٨٥١



١٠٦٥



١٠٦٥

١٠٦٥

تعود آخر لأشغال لشكل حيث اكتسب السوق التجاري شكله من البيوت الزجاجية الزراعية والمعارض التجارية لها بعد. وينقل هذا في السوق التجارية للسوق التجاري في لندن. في كينغ كاردن في لندن.

١٨٥٩

١٠٦٦

مطار داخلي في مطار هيرل. الصورة ١٩٥٠

١٠٦

بيت الرحامي في تشانغوت هانس -
داريشير. انكلترا. ٣٦ - ١٨٤٠.
لتصميم حوزف باكستر
لنموذج مكر للكل البوت الرجالية والذي
أصبح فيما بعد الشكل النهائي لهذه
البوت



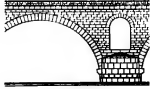
١٠٧١

فما هو سبب نشوء هذه الظاهرة؟

إن المجتمع، عندما ينتقل من مرحلة تاريخية إلى أخرى، فإنه قد يكون في دور الانتقال هذا في مرحلة حرجية تتطلب دعم مفاهيمه الجديدة، أو مقارعة المفاهيم القديمة، ليستطيع تثبيت ما يصبو إليه وتجاوز المرحلة الحرجية في تاريخه. ففي مثل هذه الحالة يتشبث المصمم والفكر، بالنيابة عن المجتمع، بأفكار ومفاهيم وسنن من عهود أخرى أو من أماكن بعيدة، فيستوردها ويستخدمها كأحدى المكونات في بلورة المطلب الاجتماعي الجديد. فذلك نجد أن سنن العارة الاغريقية والرومانية قد استخدمت في عصر النهضة لمقارعة المفاهيم اللاعقلانية للقرون الوسطى، على أساس أن المفاهيم الاغريقية مثلاً هي مفاهيم عقلانية، طارحين جانباً الاختلاف الكلي بين المجتمعين، إذ أن قاعدة الاغريق تقوم على علاقات المجتمع الريفي، في حين أن قاعدة عصر النهضة تقوم على علاقات المجتمع الرأسمالي.

كما أنه، إذا تمكن المصمم من تطوير شكل ايروديناميكي للطائرة، تنتقل هذه التجربة إلى تصميم السيارة، فيصبح شكلها مشوّفاً - فانتقال هذه التجربة من صيغة انتاجية إلى أخرى إنما يحدث نتيجة مسيات كثيرة منها: استلطاف موضوعة، تشابه أو تقارب التقنية في أسلوبين انتاجيين، اعتقاد يحدو استعارة شكل ما لما فيه من توافق وانسجام وذلك كمرحلة فقط إلى أن يتم توليد الشكل الأنسب - وكذلك عندما يجد المصمم نفسه أمام ضرورة استخدام مادة جديدة لا يعرف تفاصيل خصائصها أو تجاوزها فيضطر إلى الاستعانة بالشكل القديم مستمراً فيه لفترة ما، وهو الشكل الذي كان يلائم مادة قديمة، إلى أن يتمكن المصمم من توليد شكل جديد يناسب طبيعة المادة الجديدة ويتوافق معها. فمثلاً، في مسهل استخدام الحديد الصلب، في انكلترا في بداية القرن التاسع عشر، جاء الشكل التصميمي الأولي، للجسور الحديدية، شكلاً استمرارياً لشكل الجسور الخشبية ومستمداً منه. ثم أن الجسر الحديدي الذي اقترحه تيفورد في ١٨٠٦ لعبور التيمس في لندن كان يباع واحد، جميل وجريء، ولا نظير له، ولكنه من ناحية توزيع الثقل كان متأثراً بالجسور الحجرية إلى حد كبير.

يستمر هذا النوع من الاستعارة، أو الحركة العارضة للشكل، حتى يجد المجتمع الشكل المناسب له، أو حتى يطور الشكل المستعار إلى شكل يناسبه، أو يبتثق من الطبيعة الكلية لذاتية التناقض الجدلي الخاصة به. هذا من جهة المجتمع، ومن جهة أخرى يستمر ذلك



١٠٨٩

١٠٨٩

جسر من العهد الروماني على نهر التايمز في روما، مشي من لبنات حجرية.

١٠٨٩

منظور إلى الجسر المقترح من قبل توماس فلورود على نهر التيسس في لندن. ١٨٠١ م. استخدم المصمم في إنشائه الجسر لبنات من حافة الحديد الصلب عوضاً بذلك على شكل القباب الحجرية بالرغم من اختلاف مصالح المادتين.



١٠٨٩

النوع الشكلي حتى يكشف المصمم المعرفة الكافية، أو الظروف الاقتصادية، والاجتماعية، المؤاتية لخلق الشكل الجديد أو تطوير القديم بصورة تتوافق مع متطلبات المجتمع.

لكن هذه الاستعارة في الشكل، سواء كانت من شكل سابق أو متعاقد، أو كانت استعارة من صناعة إلى أخرى، لا تكون استعارة حقيقية متطابقة، إذ أن ما يستعار، إنما يجري استعارته من قبل المستعير وفق مفهومه الخاص به، لذلك فإن المستعير إنما يقطع، من الشكل المستعار، فقط تلك السمات التي يعتقد، هو بالذات، مجدوها في الشكل الذي يصبو إليه هو، عندما يكون الشكل الجديد في دور التكوين. وسيان أن يجري الاقتطاف برعي المستعير وأدراكه، أم بدون وعي وإدراك منه، فالخصيلة في الحالتين سواء.

فعندما نقل اينغو جونز السن الهولندية البلايدية، من روما إلى لندن، فإنه كان قد استعار بأدراكه العقلاني، بعض تلك السن وسبكها مع السمات الانكليزية في تكوين ذلك الأسلوب الخاص به والذي خلق لانكلترا من بعده. على أن هذا، لم يكن واضحاً في حينه، للكثير من معاصريه، الذين لم يجدوا في ابنه لا أكثر من نقل حرق لسن النهضة من روما إلى لندن، وإن كانوا وجدوا النقل بذاته جيداً ومستطاباً بل وضرورياً أيضاً.

ما أن يولد الشكل ويثبت، أي ما أن يصبح إنتاج الشكل ضرورة اجتماعية ويأخذ بالتركر، حتى يصبح طرازاً، وتكون لطرازية الشكل هذا ذاتية خاصة بها تستمر في الوجود ولو بعد أن يتغير المطلب أو التقنية، وهما اللذان أولدا الشكل بالأصل. وقد يمرى على الطراز بعض

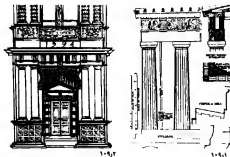
التغيير، أو التعديل، خلال هذه المرحلة، لكنه يبقى مستمراً في أداء المتطلبات الوظيفية أداءً حسناً أو رديئاً، إلى أن يتم التغيير النوعي في أحد أو في كلا قطبي العملية (المطلب والتقنية)، وعندئذ يصبح الطراز أحد الموقفات في توليد شكل جديد.

وهكذا يصبح تغيير الطراز ضرورة اجتماعية، لأن للاعلاقة مفعولين: أولهما مفعول فكري، إذ تأخر عملية تكوين وتثبيت القاعدة الفكرية الجديدة للمجتمع والتي هي في طور التكوين أو التطوير.

والثاني مفعول انتاجي إذ تأخر عملية توليد ذلك الشكل الجديد، الأكثر توافقاً مع العلاقة الجديدة بين المطلب والتقنية وذلك في حالة تغير أحدهما أو كليهما.

ان هذه الظاهرة تكون في أجل مظاهرها، في المرحلة التي يجري فيها انتقال الطراز القديم إلى الطراز الجديد، وفي المرحلة الحرجة من توليد الشكل الجديد، وهو يعد في طور جيني قبل ظهوره وتثبيته ليصبح طرازاً جديداً يحمل عمل الطراز القديم.

وقبل أن يقوم الطراز بعملية تحرك عارض، تجري عليه عملية تجريدية من قبل المستعير، أي يتعد الشكل المقصود، المدرك الجديد، من شكلية الشكل الأصل، بعبارة أخرى، يقوم المستعير بعزل الشكل عن خلقه، أي عن المطلب والتقنية. وهذا التجريد لازمة. ودرجة التجريد، أو مداه، يحدد مدى قدرة الطراز في الاستمرار بالتحرك العارض، أو في احياء هذا التحرك، أو تشعبه، أو تشابكه مع عصور أخرى، ومجتمعات أخرى. ان مثل هذا التجريد في الشكل، هو الذي جعل الشكل الدوري الاغريقي في نيجان الأعمدة، ينتقل إلى عصر النهضة، ومنه إلى العصر الاليزابيثي في انكلترا، ثم يعاصر المراحل المتعاقبة حتى منتصف القرن العشرين. ويأخذ مختلف الأحجام، والمواقع، والعلاقات، سواء في الأبنية الدينية كالكاتناث الصغيرة، أو الكاتدرائيات الكبرى، أو في الأبنية المدنية كالفصول والجسور والأبنية العامة الحكومية، ومحطات القطار والمحانات والمسابع، بل وحتى المراجيح العمومية.



١٠٩١

مخطط للصود الدوري، البارثينون، أثينا.
١٥٨ ق م

١٠٩٢

انتقل طراز الصود الدوري إلى الطراز الاليزابيثي وينقل هذا في عوايد مدخل كرويام هول في كنت، انكلترا. ١٥٩٤ م

١١٠٠١

استخدم العمود القوي في الأعمدة الخشبي
الحفظ بالزق في صالات الخلاء في
كبدوج، سانتوسنس، في النصف
الأول من القرن العشرين



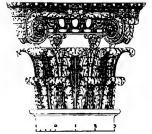
١١٠٠٢



١١٠٠٣

١١٠٠٢

قدم اديف لويس في المساحة الخارجية لرح
زبون في شيكاغو ١٩٢٢ تصميمًا مدًا
في طابع متعدد قد استمد شكله من
العمود القوي



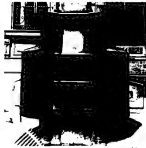
١١٠٠٣

١١٠٠٣

تاج مركب روماني عودسي.

١١٠٠٤

انقل طراز تاج الروماني المركب إلى الطراز
المصري وينقل هذا في كنيسة داري في
قورسا. تصميم فيليو برونسكي.
١٩٢٨ - ٢٥ م



١١٠٠٥

١١٠٠٥

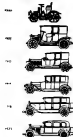
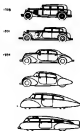
انقل طراز تاج الروماني المركب إلى عاصر
اشائية من مادة الحديد الصلب في القرن
الضع عشر وينقل هذا في مولة عامة في
أحد شوارع باريس



١١٠٠٦

أما عندما يصبح الشكل معوقاً خطيراً للعملية الانتاجية، فحينئذ يستبدل بشكل آخر،
يتوافق مع المتطلبات الجديدة. ان شكل العربة القديمة، قد انتقل بصورة جوهريّة إلى شكل
السيارة في بواكيرها الأولى، إلى أن تم استبداله بشكل آخر، أكثر توافقاً، مع ما استجد من
عوامل، أهمها اثنان: التزايد المتواصل في سرعة سير السيارة، واستخدام أصاليب انتاج
جديدة، لها خصائص الانتاج الكمي المبكر، وخط التجميع في مرحلته الأولى.

أما إذا كان التجريد بدرجة عالية من العزل، عن الشكل الأصل، بحيث يصبح الشكل



١١١٢٧

١١١٢١
شكل نموذجي لسيارة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.
في عهد نابليون في عهد نابليون. مصري
قديم. بعد ١٢٥٥ ق م

١١١٢٢
شكل نموذجي لسيارة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.
في عهد نابليون في عهد نابليون. مصري
قديم. بعد ١٢٥٥ ق م

١١١٢٣
سيارة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.
في عهد نابليون في عهد نابليون. مصري
قديم. بعد ١٢٥٥ ق م

١١١٢٤
سيارة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.
في عهد نابليون في عهد نابليون. مصري
قديم. بعد ١٢٥٥ ق م

١١١٢٥
سيارة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.
في عهد نابليون في عهد نابليون. مصري
قديم. بعد ١٢٥٥ ق م

الجديد مجرد علاقات هندسية، أو رياضية، أو جبرية، لا أكثر فتدلل، يمكن للشكل أن يتقل، أو أن يستعار، وبسهولة أكبر، من مجال إلى آخر ولده أطول، ويكون حافراً أشد فعلاً.

وهذه الظاهرة تفسر لنا سبب انبثاق بعض العلاقات الهندسية، أو بعض السن الهندسية، هنا وهناك، بين حين وآخر، على مدى العصور، وفي مختلف الأماكن. مثلاً: المقطع الذهبي، والصليب اليوناني، والصليب المعقوف، واليد، والشاوية، والحلال ... الخ.

أما المثل الحي الآخر فهو نقشه الطرطان، وهي نط في تشطيط القماش كان في الأصل يرمز إلى القبائل الاسكتلندية. وقد جرد تجريباً ذريعاً، فنقل إلى نقوش في مجالات أخرى كثيرة لا ترتبط بتلك القبائل الأم، إننا الآن نجد هذه النقشة أنى نظرنّا: نجدها في غطاء المائدة المصنوع في اليابان، وفي الزمزمة المصنوعة في الهند، وفي ظهر علب الشكولات المصنوعة في الكويت، وعلى بطاقة أبواب السيارات التي تشاهدها في اليمن وهي من إنتاج هونكونغ. بل

١١٢١
تخطيط بين محسوبة من تزيح الشكل
الصليب المطوف في مختلف المواقع والأشكال
التاريخية

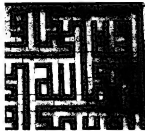


١١٢٢
تخطيط آخر بين امتداد شكل الصليب
المطوف إلى أنماط متنوعة



١١٢٣
مطوية العالم بين مدى انتشار استخدام
الصليب المطوف كشكعة أو كرمز في مختلف
الأشكال التاريخية

١١٢٤
استخدم شكل الصليب المطوف كشكعة
ورمز تظهر الصورة استخدامه كرمز سياسي
مهاجر، فتمكننا بتقليد الشكل ونعدى
إيمانه إلى حد بعيد عن الشكل وألوانه
الأصليين



١١٢٥
قد تم تحريم الصليب المطوف واستخدامه في
الغرض الإسلامية

١١٢٥

١١٢٤

أني لاحظت قبل شهرين ونحن وقوف هنا في أحد محرمات سجن أبي غريب لغرض إجراء
التعداد اليومي، أن من بيننا هناك ٢٤ سجيناً يرتدون الميزل (الروب) كان منها ١٨ من قماش
ذي نقشة طارطانية أو متأثرة بها أي بنسبة ٧٥٪، أفشّة اما من صنع عراقي أو مستوردة،
وبعضها جديد ومنتقى، والبعض الآخر غلب عليه الليل فأكل عليه الدهر وشرب.

تقييم العمارة

العمارة فن وعلم في نفس الوقت. أي أن الفن والعلم هما المكونان لظاهرة واحدة هي العمارة.

إنها فن، لأن أحد وظائفها هو إشباع حاجة عاطفية للمجتمع، وإنها علم، لأن هذا الإشباع يتطلب التحقيق، والتحقيق يقوم على المعرفة.

ثم أن العمارة تلبي متطلبات اجتماعية نغمية، فتتفقد هذه التلبية يتطلب معرفة أيضًا، وإن كانت من نوع آخر. والمعرفة لدى الفرد هي جزء من المعرفة لدى مجتمعه، كما أن عاطفة الفرد هي جزء من عاطفة مجتمعه.

فلا بد إذن من تناول هاتين الناحيتين في تقييم العمارة. أي لا بد من تقييم كل ناحية منها على حدة تقييمًا أوليًا، وبعدئذ يجري تقييم حاصل كليهما معًا. فإذا أطلعنا بالوصول إلى تقييم موضوعي نكون، بهذا على الأقل، قد خطونا من الناحية الميدانية خطوات هامة في تقييم التكوين المعماري.

فكيف يجري ذلك؟

ففي الناحية الفنية، يجري التقييم باكتشاف أو تحديد كمية اسهام العمارة المعنية في اشباع الحاجة العاطفية للمجتمع. وبعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعاطفة، هذا المطلوب والمتوقع من قبل المجتمع - أي ذلك الضروري اجتماعيًا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تقييم الناحية الفنية يجري بتحديد درجة اسهام العمارة المعنية في تطوير، واستفاد، علم الانتاج البتائي. بعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعلم، المطلوب والمتوقع من قبل المجتمع، أي الضروري اجتماعيًا.

ولكن وقبل كل شيء علينا أن نسأل ما هو مقياس درجة الاسهام؟ أي كيف يجري التشخيص الكمي للاسهام؟ وهنا لا بد من القول أن يقسم الفرد أو المجتمع لنتاج معماري ما، فإن ذلك الفرد أو المجتمع يواجه ذلك الناتج، كشيء خارج عن ذاته، وذلك عن طريق الرؤية، أي نقل الصور الحسية إلى الاحساسات عمومًا أولاً، ومن ثم ادراكها ثانيًا.

فالإدراك هو عبارة عن المجموع الكلي المكون من الحقيقية المطلقة والحقيقة النسبية. بعبارة أخرى ان الانسان بصفته الذاتية، إنما يدرك العالم الموضوعي أو الواقع الموضوعي من خلال احساساته. لذا هناك، في كل رؤية أو إدراك، بمحاية بين ذاتية الفرد وبين موضوعية العالم. وبما أن علاقة ذاتية الانسان بالعالم الموضوعي تبتدىء منذ الولادة، وبما أن العلاقة هي نفسها قديمة قدم الانسان الأول. فإن الإدراك بتطور من جراء هذين الحالتين ويتوسع ويتعمق.

نستنتج من هذا إذن أن الادراك في حالة تطور مستمر، أي في حالة تراكم وتجميع. وقبل أن نتقدم في تطوير منطقنا، لابد أن نؤكد على أن إدراك العالم الموضوعي الخارجي، إدراكاً كاملاً، وتاماً، هو أمر غير ممكن التحقيق، وذلك لسيين:

أولها: ان الادراك ينشأ عن طريق نقل الصور الحسية بواسطة الحواس الخمس - بل والست - وبما أن هذا النقل لا يمكن أن يصل إلى درجة الكمال لأن الحواس نفسها ليست مثل في أداء عملها أصلاً، كما أنها ليست بمثابة الآلة ذات المردود الميكانيكي للعالم الموضوعي. والسبب الثاني، أن العالم الموضوعي الخارجي، هو بعد ذاته، شديد التعقيد وتنظمه علاقات متشابكة، وبالنظر لسعته، وتعدد علاقاته المتشابكة المترابطة، فلا يمكن للادراك أن يلم بها إلماً كاملاً مهما بلغ من التطور.

ولا أريد هنا أن اعطيل هذا الموضوع لأنه يقع في اختصاص آخر، إلا أن الذي أقوله هنا هو أننا إذا قبلنا بالنظرية المادية لمفهوم الإدراك، فسنستطيع الاستمرار في تطوير النظرية التي نحن بصدددها.

إذن الرؤية أولاً، ثم الادراك ثانياً، يتألفان في ادراك الحقيقة الموضوعية من حقيقتين: الأولى هي الحقيقة المطلقة، حيث يتطابق فيها الادراك، وهو ذاتي، مع الحقيقة الموضوعية. والثانية هي الحقيقة النسبية، حيث لا يتطابق فيها ذلك الادراك الذاتي كلياً أو جزئياً مع الحقيقة الموضوعية. فالحقيقة النسبية هي، بعبارة أخرى، تلك التي تتواجد زمنياً عند عدم تطابق الادراك الذاتي مع الحقيقة الموضوعية. وتفسير هذا هو أن الادراك الذي تتصوره ذاتية الفرد، أي الادراك كما يتصوره الانسان، ولأسباب خاصة به لا علاقة لها بالعالم الخارجي، هو إدراك متصور لا يسنده الواقع الحقيقي.

بيدان، ما هو سبب وجود هذا الادراك النسبي، أو وجود الحقيقة النسبية، أصلاً؟ أو بالأحرى، ما هي وظيفة الادراك النسبي في عملية الادراك عامة؟ ان الانسان، لكي يتمكن من التعامل مع العالم الموضوعي الخارجي، لابد له أن يكتل في تصورات، أو بتعبير أدق في ادراكه، صورة العالم الخارجي حتى تصبح صورة متكاملة. غير أن الانسان، لا

بملك هذه القدرة، بسبب طبيعة عناصر الاحساس كما أسلفنا. فلكي يدرك الانسان النقص الحاصل نتيجة تصوره، أو ادراكه غير المتكامل لديه، فإنه يضيف إلى الحقيقة المطلقة التي أمامه والتي حصل عليها، حقيقة نسبية، مضافة لإكمال الرؤية أو الادراك. لكن هذه الاضافة ليست ارادية، كما أنها تجري بلا إدراك مقصود، فالإضافة هذه هي عملية تجري باستمرار دون وعي من الانسان. وبما أن الرؤية هي ذاتية أصلاً، لأن الرؤية هي عملية صادرة عن الاحساسات الذاتية، أو تجري عن طريق الاحساسات الذاتية، إذن، فعندما يدرك الانسان العالم الموضوعي الخارجي، فإن هذا الادراك يتألف من حقيقتين، أو بالأحرى، من عاليتين، عالم الحقيقة المطلقة، وعالم الحقيقة النسبية الذي هو مكمّل للعالم الأول.

والانسان لا يعي هذا الجمع بين العاليتين، وبين الحقيقتين، ولا يعي اكتمال النقص بالاضافة. ولذلك تظهر له الرؤية وكأنها هي الحقيقة بكاملها وليس غيرها. ولولا هذه القدرة عند الانسان، أي لولا قدرته على اكتمال الصورة بالاضافة، لارتبكت صورة العالم الخارجي لديه، ولما استطاع الانسان التعايش مع هذا العالم أي مع الطبيعة.

إذن فالمعرفة المطلقة - بهذا المفهوم المادي - هي عبارة عن ذلك التراكم الكمي، والتوحي، للحقائق المطلقة، والذي يكون مجموعه جزءاً كبيراً أو صغيراً في الادراك العام للانسان. ولهذا السبب بالذات يتقدم الانسان متطوراً في معالجته للطبيعة. وبعبارة أخرى، فإن التراكم المتعاقب الكمي والتوحي للمعرفة المطلقة هو ذاتية معرفة الانسان وادراكه للزمن الذي يحسه المجتمع بالتطور الاجتماعي، وهو الزمن الذي نسميه التاريخ !

ولكن كيف يمكن لنا أن نفرق بين الاثنين؟ بين الحقيقة المطلقة وبين الحقيقة النسبية؟

وهل يمكن الفصل بينهما فضلاً جازماً؟

الجواب هو أن الخط الفاصل بين الحقيقتين، لا يمكن اكتشاف موقعه الفعلي، إلا إذا اكتشفنا جميع مواقع الحقيقة الموضوعية، وهو أمر مستحيل كما أسلفنا. فالخط الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية هو، إذن حد غير مستقر، بل متقل، والسبب في ذلك أنه كلما تزايد عدد الحقائق المطلقة، وتراكمت في الادراك، كلما قل عدد الحقائق النسبية، (والعكس بالعكس)، ويجري التزايد والتراكم في الحقيقة المطلقة بسبب التطور التاريخي المشار إليه، وبعبارة أخرى، ان الانسان هو بالأحرى في تطور وتقدم مستمرين نحو اكتشاف الحقيقة الخارجية أكثر فأكثر، يوماً بعد يوم، منذ ولادته كفرد من جهة، ومنذ ظهوره البدائي الأول كإنسان اجتماعي من جهة أخرى، فالخط الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، هو بالتالي خط يتقدم باستمرار نحو مركز الحقيقة النسبية موسعاً بذلك محيط الحقيقة المطلقة يوماً بعد يوم في الادراك العام للانسان.

ولكن، كيف نعرف أن لدينا إدراكًا مطلقًا أصلاً؟

الجواب هو أن الانسان يعرف العالم الخارجي عن طريق الاحساس الحقيقي الفعلي للطبيعة. فهذا الشيء حار وذلك بارد ... هذا الشيء عشنٌ وذلك أملس ... هذا الشيء أحمر وذلك أخضر ... هذا الصوت مرتفع وذلك منخفض ... فإذا اعتقد الانسان بالوجود الحقيقي للفعل لهذه الظواهر بصورة مستقلة عن حواسه، أي إذا كان الماء البارد موجوداً حقيقياً فعلياً سواء أحس به هو أم لا، وعند قبوله بهذا الوجود كحقيقة مفروغ منها، كمرحلة للإدراك المادي، وعند قبوله ثانياً، يجعل بعض الظواهر من قبيل البدييات المسلم بها، والتي أدرك أنها حقيقة واقعة، وعند تراكم هذه البدييات، يبدأ عندئذ تراكم المطلقات، وذلك بعد التجربة الحقيقية الفعلية لكل بديية. ونعني بالتجربة الحقيقية الفعلية التعامل الحقيقي الفعلي مع البديية تعاملًا بين الذاتية والموضوعية، مثل $2 + 2 = 4$ ، أو أن الكيلومتر يساوي ألف متر، وإن النيربيعد أربعة كيلومترات، وأنه مليء بالماء، وأن الماء تكوين كيميائي معين، ... الخ. فادراك وجود البدييات هو بحد ذاته اعتراف أو إدراك حقيقي فعلي لوجود الحقيقة المطلقة.

لذا فالتطور العلمي المطلق بهذا المفهوم، هو عبارة عن تراكم البدييات في إدراكنا للعالم الخارجي، ومن هنا تأتي أهمية البديية بالنسبة لنا نحن بني الانسان.

أما الحقيقة المتكاملة، فهي الفرضية العلمية التي جمعت بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، وذلك لغرض التعامل المتناقص.

لنأخذ إحدى الفرضيات العلمية في بناء القوس القوطي. فقد جرى التعامل مع الطبيعة ...

الخ وتراكمت المعرفة في التعامل مع الحجر، لحين تلك المرحلة التاريخية، حين تم بناء القوس القوطي المستدق. ولكن لا يوجد في إدراك البناء القوطي حدود فاصلة بين جزئيات الفرضية التي بموجبها يبنى القوس، ولو وجدت تلك الفواصل، لما وجدت تلك الفرضية بكاملها أصلاً. فالبناء القوطي لا يعلم ماذا يفرز، وماذا يعطل، من هذه الجزئيات، والمهم بالنسبة له هو الفرضية؛ المهم المعرفة المتكاملة التي لولاها لما تمكن أن ينشأ القوس أصلاً. أما عملية فرز الجزئيات، المطلقة منها والنسبية، فانه أمر متروك لمرحلة لاحقة تعقب المرحلة القوطية. وهذا هو ما جرى فعلاً في العمارة في عصر النهضة، حين حول كريستوفر رن القوس إلى قبة، إذ جاء تصميمها بموجب معادلات رياضية، والتي جرى بموجبها إلغاء جزئيات كثيرة من الفرضية القوطية السابقة. وبعبارة أخرى أدق، لا يمكن تحديد الخط الفاصل أثناء تجربة الفرضية، ولكن بمرور الزمن، ونتيجة التراكم العلمي، الذي هو حصيلة تجارب أكثر، تجري عملية الفرز في الفرضية، فتتقص بعض أجزائها ويضاف إليها أجزاء جديدة توسع الإدراك العام للفرضية التي هي في حالة تطور مستمر.

بعبارة أخرى، أن الفرضية العلمية أو الحقيقة المتكاملة يلغى جزء منها وينقل إلى خانة الحقائق النسبية، أو خانة الفرضيات التي كنا نعتقد بصحتها، أو نجدواها ثم انتفت هذه الجدوى فأصبحت، من بين الفرضيات البالية.

أي أن التطور يقوم بعملية فرز الزائف والاحتفاظ بالمطلق. ولكن عند كل مرحلة تجري إضافة حقائق أوسع. وبهذا يتزايد المتراكم ويتعقد في كلا المطلق والزائف. وتستمر عملية الفرز والإضافة، باعتبارها تجسيدا لتجربة الانسان في تعامله مع العالم الخارجي. ويتضح أن بعض المفاهيم كانت زائفة وغير عملية، وأنه قد حل محلها، بالابعاد، أو بسبب استحداث إدراك جديد، ومفاهيم أخرى، أو معادلات وطرق تقنية أكثر عملية، فبرهنة الحقائق الجديدة على أن القديمة كانت غير صحيحة، أو أن الجديدة هي أكثر عملية وهلم جرا.

وهكذا يتقدم الانسان - العلم - تدريجياً، وتطورياً نحو إدراك يتضمن حقائق أكثر اتساقاً، أو أن قسماً من الحقائق السابقة قد أصبحت بدئية فحلت محلها حقائق كانت في السابق فرضية ومستحدثة ... الخ.

فلماذا العجز في الفصل بين المطلق والنسبي؟

لأنه لا يمكن في الحياة الواقعية الفعلية، الحياة التي تجري خلالها التجربة مع العالم الموضوعي الخارجي، الفصل بين الذاتية والموضوعية.

إن العارة هي أحد المظاهر الاجتماعية لتطور الادراك. تطوره في الزيادة الحاصلة في تراكم الحقائق المطلقة، والتي استخدمت إلى حد الاستنفاد في التنفيذ الانشائي. هذا عندما ننظر إلى العارة، باعتبارها أحد المظاهر الاجتماعية، التي تمكس تطور التكوين المادي الانشائي. بعبارة أخرى عندما نقيم فيها تطور تقنية التنفيذ.

ولكن تقييم العارة يجب أن ينظر إليه من ناحيتين: الأولى - ناحية عامة وهي التطور المطلق، والثانية - ناحية خاصة وهي الأداء النسبي، فعند تقييم العارة خلال حقبة معينة من الزمن، أو تقييم طراز معين منها ومقارنته بطراز آخر، فينبغي اكتشاف مدى التطور في الادراك العلمي الجاري في التنفيذ المادي الانشائي الخاص بذلك الطراز، كما ينبغي تحديد تسلسل هذا المدى في حلقة التطور العام المطلق للمعرفة، فضلاً عن اكتشاف مدى إسهام تلك العارة، أو ذاك الطراز، في إضافة معرفة جديدة خاصة إلى تخزين المعرفة المتراكم والمستفيد في الحقبة المعنية موضوعة الدرس. وذلك بالقياس إلى التطور العام في التنفيذ المادي للعارة. وكل هذا دون الأخذ بنظر الاعتبار الظروف الخاصة لنفس تلك الحقبة سواء أكانت اجتماعية أم جغرافية. هذا من جهة الناحية العامة الأولى. ومن الجهة الخاصة الثانية،

فعند اجراء التقييم يكون ذلك متحصراً بتحديد مدى استفاد المعرفة المطلقة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في حقبة زمنية معينة. وموقع جغرافي معين. وظروف اجتماعية معينة. أي أن هذا التقييم يجري بعزل عن التطورات الواقعة في أزمنة وأمكنة أخرى. سواء كانت قريبة أم بعيدة.

عندئذ، وبالاتفات إلى هاتين الناحيتين معاً في التقييم، نكون قد أتينا على مسح التطور العام المطلق، وكذلك على مسح الحلقات الجزئية في التسلسل الكلي. وبهذا نكون قد نظرنا نظرة منصفة، في ذات الوقت حتى إلى التطورات المنعزلة والتي لها قيمتها بحد ذاتها في هذا المفهوم.

بهذه الطريقة، نكون قد أرسينا الأساس لوضع قواعد، نستطيع بواسطتها اجراء تقييم واقعي غير منعزل عن الظروف والتفاعلات للتطور العام والخاص معاً. وبذلك تهيأ الوسيلة التي يمكننا بموجبها أن نقيم مثلاً، الباع القصير في العمارة المصرية القديمة، والعقد الكبير في العمارة الرومانية، وأن نقارن بينهما بشكل مقنع، ومرص، وإلا يصحح التباين - بدون تهيئة مثل هذه القواعد والمعايير للمقايسة - واسعاً في التقييمات بين الاسلووين المذكورين إلى درجة غير واقعية وغير مقبولة.



١١٨٥٢



١١٨٥١

١١٨٥١

لقد كان الابعاض هيئاً في تعدد عدد المصريين القدماء، الصورة لاجدى العمارات في عدد الكركنة

١١٨٥٢

يظهر الانح في العمارة الرومانية واسع جداً وبدا على معرفة انشائية عظيمة عدد الماتيون في روما. تخطيط بيرابري. ٢٠ - ١١٤ م

كيف إذن، وبموجب هذا التمهيد، يمكننا تقييم ذلك التطور النوعي المنطوي على قفزة هائلة، والذي حدث عند تغيير الطراز المعماري الرومانسكي إلى القوطي. وكيف نقيس درجة الاسهام في، أو الاضافة إلى، علم البناء وقد كانت حصيلة استخدامه تغيير العمارة من الرومانسكية إلى القوطية؟

هناك طبعاً عوامل كثيرة فعلت فعلها في هذا الاتجاه، لكننا سنقتصر الاجابة، ونحن بصدد بحث تاريخ العمارة وحده دون سواء على ثلاث مكونات جوهرية: ألا وهي استخدام كل من القوس المستدق، العقد الفضلي، والرافعة. وهذه بالذات هي العناصر الثلاثة التي تكون الطراز القوطي من الناحية الانشائية.

وقبل الخوض في التقييم المعاري، لابد من القول، ان الطراز المعين، لا يتكون من توافر هذا العنصر أو ذاك فيه، بل يتكون بالإضافة إلى هذا التوافر، من استخدام علاقات معينة وترتيب مواقعها، وذلك باتباع معايير خاصة تعود لذلك الطراز بالذات.

وقد جاء توحيد العناصر القوطية الثلاثة في تكوين موحد متجانس ومتراكب ومتشابه في جميع الوظائف الانشائية والجمالية منها.

وقبل البحث في الطراز القوطي ينبغي أن نسأل ما هو المطلب القوطي؟

بل، وبعبارة أخرى، ما هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي اختصر في ادراك الهيئة الاجتماعية القائمة، فكان على العارة أن تلبيه وتشبعه؟ كان المطلب، باختصار، يتلخص بنقل المتعبد من عالمه الديني إلى عالم آخر سماوي ليسامي فيه. فكيف أشيع البناء القوطي هذه الحاجة؟

جـرى ذلك بثلاثة وجوه:

١ - خلق ذبذبة متحركة في الحجر الجامد الخامد، بحيث تصيح كل حجرة من الأحجار، ذات وظيفة، من شأنها طرح الشعور بالوفر الناشئ عن الثقل الحجري. وبذلك يتاح لمن يدخل الكاتدرائية درب نحو حياة متسامية.

٢ - إيجاد حافز يحرك ما هو مستكن في فضاءات الخانات، وأحيازها، فتنبعث منها قوة دافعة تحث المتعبد المذهول نحو شرق المعبد، نحو هيكل المذبح.

٣ - غمر البناء، بشحنة التوتر، وجعل مختلف منظومات البنية، لعناصر البناء وللترابط المرئي، على حد سواء، متشابكة ومتسقة فتندفق منها انسيابات روحانية، تحلق بالمتعبد من حياة الدنيا إلى ربوع السماء.

فكيف تمت تلبية هذا المطلب الروحاني المقدس؟ أو بعبارة أخرى، وعندما أخذ هذا المطلب بالتكون والنشوء، ثم بالتبلور التدريجي، فكيف تمت تلبية ذلك تدريجياً أيضاً؟ ذلك أن المطلب والاستجابة له، يتفاعلان سوية، فيكون أحدهما الآخر بصورة متبادلة. ومن غير الصواب القول، ان المطلب يتطور في معزل، ثم يجري اشباعه على وجه الاستقلال. فواقع الأمر، ان تبلور المطلب هو عملية تدريجية متفاعلة مع عملية الاشباع. ان لكل منها فعلاً على الآخر ورد فعل منه. فالفعل ورد الفعل، بين المطلب والتلبية، يدفع أحدهما الآخر خطوة فخطوة بصورة غير منظورة، حتى الوصول إلى الاشباع أو الاشباع النسبي بتعبير أدق.

لنتصور الآن قوساً نصف دائري، يتكون من عدة لبنات، ويتوجه عماد يصب من خصرين.

إن القوى (أي الثقل الجاذبي) تنساب في هذا القوس، من رأس العاد إلى اللبئات العليا، وتنحدر إلى الجوانب حتى تصل إلى المخصر. ومن الواضح، أنه كلما كانت اللبئات شاقولية الوضع، كلما انسابت فيها القوى انسياباً سيراً فثقت بذلك القوس. وعلى العكس من ذلك، فكلما كانت اللبئات أفقية الوضع، مالت نحو الانسحاب من القوس فأضعفته.

١٢٠١

قوس نصف دائري يتكون من عدة لبئات وروح في الوسط بحجرة عاد العقد. ومن الواضح، كما هو مبين في الأسهم، كلما كانت اللبئات شاقولية كلما انسابت فيها القوى انسياباً سيراً نحو المد.

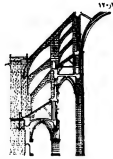


١٢٠٢

المخطط يائي يظهر إحدى المراحل المتقدمة في انسياب القوى للسدير عندما يتعرض إلى قوى ثقل قهورة. ويظهر أن نقطة الضعف في القوس هي طريقة لبنة عاد العقد. وذلك لأنها هي أول من تهاوى ويتبدد لرافعاً في طعم اللبئات.

١٢٠٣

عندما أثبتت حجارة عاد العقد من القوس أصبح القوس مستقلاً. الأسهم في الصورة تظهر الانسياب الشاقولية، في العقد المستقر.



١٢٠٤



١٢٠٥

١٢٠٥

المخطط يائي للقطع في كاتدرائية بروج. فرنسا. ١١٩٢ - ١٢٧٥ م يظهر المخطط مسار انسياب القوى في العقد والمستقر.

فإذا غيرنا القوس من نصف دائري إلى مستدق، أي إذا ألقينا اللبئات في المواقع الضعيفة من أعلى العاد وما جاوره، فقد قوي القوس بكامله.

وعندما نجعل القوس مستدقاً فالتأثير نحصل على فائدة كبرى أخرى، إذ نتحكم من رفع، أو خفض، موقع الحنيات دون تغيير في موقع الخصور. إن تغيير ارتفاع الحنية أمر غير ممكن في القوس نصف الدائري. وعندما كان القوس نصف دائري في العمارة الرومانسكية كان على المصمم أن يلتزم بالخانة المربعة ليستطيع الحصول على ارتفاع متساوٍ عند الحنية، فيحصل على سقف مسطح. لذا، كان من المتعذر على المصمم أن يقلل مسافة الباع بين الاكشاف.

١٢٠٦

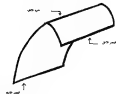
المخطط يائي يبين استخدام القوس المستدق الذي يمكن الطائر القوي أن يتحكم حبة انسياباً منهم من أن هناك اختلافاً في ارتفاع موقع حجري القوسين اللبائين في الحنية.

١٢٠٦

عند من الطائر الرومانسكي حيث كانت حبة العقد مربعة الشكل وذلك للحصول على ارتفاع متساوٍ في الحنية عند العقد.



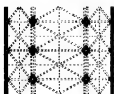
١٢٠٦



١٢٠٧

١٢٠

فلما أقدم المصمم القوطي على تأليف القوس المستدق، تمكن من تصغير الباع في الجوانب عند الجناحين ومن إبقائه واسعاً عند الصحن.



١٢١١أ



١٢١١ب

١٢١١أ
مخطط أفقي لخانة مربعة الشكل.

١٢١١ب
مخطط أفقي لخانة مستطيلة الشكل
لقد تمكن المصمم باستعمال هذا الشكل في
القاعدة من الحصول على الخانة المستطيلة
ومن ثم تثبيت المستوى الأفقي لارتفاع
عمود الطود. كما تظهر الصورة للاحتفاظ.



١٢١١ج

١٢١١ج
تمكن المصمم من تقليل مساحة الباع بين
الأكثاف نسبة إلى مساحة باع الصحن عند
استخدام القطع المستدق والخانة المستطيلة.

فبسبب استباقية القوس مع الاحتفاظ بمواقع الخصور تمكن من الحصول على حنية أفقية وإكمال القوس في الوقت نفسه وبواسطة هذه الطريقة، أصبح من الممكن زيادة عدد الأكثاف عندما تصبح الخانة مستطيلة وليست مربعة. فإذا تضاعف عدد الأكثاف، مع الاحتفاظ بسعة الباع في خانة الصحن، نكون بهذا قد قسمنا الانحناء المناسبة من عقد الباع إلى عدد مضاعف من الأكثاف، وبهذا نكون قد خفضنا مقدار وزن الثقل على الكتف الواحد.



١٢١١د



١٢١١هـ

١٢١١د
مرء من واجهة كاتدرائية بيزنوس.
الكلز. العهد الرومانسكي الأخير.
الصورة تين طرء المسافة بين الأكثاف
بمعدل سبعة وهكذا كانت النوافذ
بالضرورة صغيرة

١٢١١هـ
عد قليل مساحة الباع بين الأكثاف ازداد
عدد الأكثاف عليها وبهذا تم توزيع
الأكثاف على عدد مضاعف من الأكثاف

وقد حصل المصمم بهذه الوسيلة على شيئين. فقد أصبح من الممكن، أولاً، تحميل الكنت أنقلاً أكثر وذلك بزيادة ارتفاع الصحن. كما أصبح من الممكن، ثانياً، حصر الثقل بفتح نافذة فيه. هذا ما فعله المصمم القوطي في المكون الأول من مكونات الطراز القوطي الثالث. أي في القوس المستدق.



١٢٢,١

١٢٢,١

صورة بين الدورا في الصحن. كاتدرائية
شارتر. تمكن المصمم صنع كامل مسافة
القاع واستحداث شاكأ به وذلك عندما تم
تحمل الكنت أنقلاً أكثر

أما في المكون الثاني، وهو العقد الضلعي، فقد استحدث المصمم في القوس المستدق أصلاً عند الحنيات، وهكذا خلق العقد المضطعي. لقد كانت عملية الإنشاء للعقد الجنوبي في الطراز الرومانسكي تتطلب عند التسقيف قوالب خشبية تحت كامل العقد. وهذا أمر باهض التكاليف وبطيء العمل.

أما بعد استحداث الأصلاع فقد صار إنشاؤها أولاً، واستخدمت القوالب الخشبية تحت المستعرضات، تحت الفطرية منها فقط، والتي تتحمل أنقأها إلى أن يخف الجص ويستحكم. وبما أن أنقأ الضلع خفيفة نسبياً بالقياس إلى ثقل العقد بأكمله، فقد تحقق اقتصاد كبير في كميات الخشب المستعمل، كما يسر تنفيذ العمل وتسريعه. بعد ذلك يجري تكميل العقد باملاء الفراغات بين الضلوع. فيجري بناء قوالب خفيفة متنقلة إلى أن يخف جص ألواح البلاط الخفيفة بين الضلوع. بهذه العملية المتطورة كسب البناء القوطي اقتصاداً في المواد وسرعة في العمل.



١٢٢,٢

١٢٢,٢

عما أن القاع المصنع أخف نسبياً من أنقأ
العقد بأكمله. وعندما انحصر استخدام
الخشب كسند للأصلاع فقط في المرحلة
الأولى من الإنشاء. ومن ثم عملت
الأصلاع ذاتها كسند للعقد في المرحلة
اللاحقة للاسطة. يكون هذا قد تمكن
المصمم من تخليق اقتصاداً مهماً في
استخدام قوالب القاعد

١٢٢

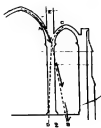
أما المكون الثالث فهو الزافرة. وهي نصف قنطرة يدعم بها عادة كتف الصحن المرتفع ويجلس هي على كتف أو أكتاف الجناح، وبهذا ينساب جزء من ثقل عقد الصحن المرتفع إلى أكتاف الأجنحة، وبهذا يخف ليس فقط الثقل المتركز على أكتاف الصحن، بل تنتقل كذلك القوى الأفقية من عقد الصحن عن طريق الزافرة الأفقية نفسها إلى أكتاف الجناح.



١٢٣١



١٢٣٢



١٢٣٣



١٢٣٤

١٢٣١

الزافرة هنا نصف قنطرة تدعم كتف الصحن وذلك بالنسبة لبعض القوى من خلالها إلى مستند خارجي. ككاتدرائية بوليفر. فرنسا. بين ١٢٤٧ - ١٥٦٨ م

١٢٣٢

تخطيط يائي بين توزيع وانسحاب القوى الناتجة عن شكل الأكتاف بإرسطة استبدلت الزافرة كتشظ مغلي لهذه القوى

١٢٣٣

زافرة مستند كتف الإرسطة عن طريق نقل بعض قوى ثقل الأضلاع إلى كتف خارجي. وتقوم القاعة المستديرة بطريقة تدعم للكتف الخارجي. عن طريق تحميلها كلها له. معقل هيري السابع في كيبه ويستمنستر. لندن. أوائل القرن السادس عشر

١٢٣٤

تخطيط يائي يظهر انساب القوى التي قامت لدورها على عمل المستند. السهم يشير إلى تلاقى القوى عن مركز حادوية المستند

بهذه الطريقة تمكن المصمم القوطي من زيادة ارتفاع الصحن وتوسيع باعه. وفي الجدول الآتي تتجلى مكنة المصمم المتزايدة في رفع عقد الصحن:

وقد نجح هذا المنظوم وبلغ الذروة في خصائصه واتساعه، وذلك في كاتدرائية إيميان (١٢٢٠ - ١٢٨٨) في فرنسا. فها قد تحررت هنا العلاقات بين الأكتاف، وقاض النور من الزجاج، وندت السماء من الأرض حتى امتزجت بها وأصبحت جزء منها، فتصاعد العقد متوهجاً أو قد استندته الزوافر تمد أذرعها فوق الجناحين الجانبيين بحجر مرتفع. فإذا ببشكل البناء يتوازن، ولكن توازن الاضداد. ذلك أن الأعمدة قد وثبتت صاعدة، فيسندها في تصاعدها باع الصحن المرتفع بثلاثة أضعاف ارتفاع العقد. ولم يكتف المصمم القوطي بهذا. فقد لفت حول الأعمدة حراباً، نحيلة، رشيقة، فالتصبت شاقولياً، فإذا بالأعمدة عبارة عن حزم ممشوقة يتذبذب فيها ايقاع سريع متكرر، يردد تكرار الأقواس، والعقود

الكاتدرائية	مسافة بإلى الصحن	مسافة ارتفاع الصحن بالقدم	نسبة ارتفاع الصحن إلى عرضه	تاريخ أو عهد الانشاء ميلادي
-------------	---------------------	---------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------

غلوستر - انكلترا	٣٤	٦٨	١ : ٢	٢٩ - ١٣٣٧
اكستر - انكلترا	٣٤	٦٩	١ : ٢	متنصف ١٤ عشر
ويلز - انكلترا	٣٢	٦٧	١ : ٢١	١١٨٠ - ١٤٢٥
ونچستر - انكلترا	٣٢	٧٨	١ : ٢٤	١٢٠٢ - ١٢٣٥
صوتري - انكلترا	٣٢	٨٤	١ : ٢٧	٢٠ - ١٢٥٨
وستمنستر - انكلترا	٣٥	١٠٣	١ : ٢٩	٤٥ - ١٢٦٩
شارتر فرنسا	٤٦	١٠٦	١ : ٢٣	١١٩٤ - ١٢٦٠
بورج - فرنسا	٤٦	١١٧	١ : ٢٥	١١٩٢ - ١٢٧٥
ايمان - فرنسا	٤٦	١٤٤	١ : ٣	٢٠ - ١٢٨٨
بوفيه - فرنسا	٤٥	١٥٠	١ : ٣٣	١٢٤٧ - ١٥٦٨
كولون - ألمانيا	٤١	١٥٥	١ : ٣٨	١٢٤٨ حتى
				١٩ عشر

١٢٤١
جدول بين سنة ارتفاع الصحن وسنة
بانه. ويظهر كذلك بأن المصمم في العهد
الفرنسي كان يولي زيادة ارتفاع الصحن.
فما كانت نسبة في الكاتدرائيات الأولى
هي حوالي ١ : ٢. ارتفعت هذه نسبة حتى
بلغت ذروتها في كاتدرائية بوفيه. فرنسا. إلى
١ : ٣٨ ومن بعدها في كاتدرائية كولون.
ألمانيا. إلى ١ : ٣٨.

١٢٤١

للخانات المتسلسلة فكانها أبراج من حراب مملوكة في صفين متوازيين، بينهما شيء يبدو
كالسراط في أذهان المتعبين، بل صفين متضادين : صف من القوى الشاقولية المعلقة يبدو
نحو العلياء. وصف من ابقاع صامت متكرر يقود بتسلل طروب نحو فجر يزدهي بالنور. نحو
شرق المبدع، حيث المذبح. وإذا بالقوى التي أوت في السر قد أخذت تنساب مرة في
اضلاع العقد المستعرضة وأخرى في القطرية منها وثالثة في الشعيرية، كما لو أنها روافد تجري
فيها القوى إلى أن تنوي في الأرض. خامدة، لا تعترضها نيجان الأعمدة وما يلقها من
حراب.

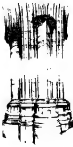


١٢٤٢

١٢٤٢

صحن كاتدرائية كولون. ارتفاع نسبة عرض
بإلى الصحن إلى ارتفاعه ١ : ٣٨.

١٢٤



١٢٥٢



١٢٥١

١٢٥١
نصف الحراب حول المائدة فتشيع عالمًا في
أصلاخ الطود المستعرجة والقطرة
والشعيرة قسم القدر. كاتدرائية ايل.
الكنز: العهد الاسكندري القوطي المكر

١٢٥٢
مسد مع الحراب
حبر الكوروس. كاتدرائية ايل. كنزنا.
العهد الاسكندري القوطي المكر

لماذا هذا التوازن بين الاضداد؟ لماذا هذا التوهج الثابت في الرجاء؟ لاهام القلوب بالخشوع
ولله الصدور بالعقيدة، فتطلع القوطيين لم يكن نحو اكتشاف الحقيقة، بل نحو العثور على
برهان لتطابق العقيدة مع الوحي. إذن فتفاعل العناصر المكونة للعارة القوطية قد حصل
لتحقيق توازن بين ضدين، فينشأ عنه بالنتيجة تطلع ملهم نحو تطابق وتغامر مع الغيب.

وإذن أيضًا، فتفاعل العناصر هذا لم يكن فقط بالأمر الاقتصادي والعمل، بل قد تم
توقيفه لاثارة العواطف، العواطف الانسانية والاجتماعية. ففما ما يخمد وتلاشى مع
الظروف التي خلقتها، ومنها ما يتخمر باحساسات جالية تجريدية. لذلك فإن المروء، المؤمن
والمليح على السواء، يقف في حدائق صولجيري أو فوق سطح نوتردام أو في باحة ايمان أو
تحت زجاج شارتر، وقد بهت مأخوذًا بالجمال الانساني المحيط به وشحن بالارهاق.

وستجانب الدقة إذا توقفت عند هذا الحد في التحليل واكتفينا بالقول بأن التفاعل الحاصل
بين العناصر المكونة قد ولد عمارة ثم حفزت هذه بدورها بعض العواطف الاجتماعية.
فالظاهران الوظيفيتان: النفعية والعاطفية، تخلق أحدهما الأخرى، وذلك بتفاعل داخلي
بينهما، مستمر ومتعاقب إلى أن يختتم في منشأة ما، فيصبح بمثابة التجريب لتفاعل لاحق ثم
يفدو واحدًا من مكوناته. وهكذا تتسلسل التفاعلات المتعاقبة إلى أن يستنفد الطراز كامل
قواه فيخور، كما حدث فعلاً في كاتدرائية يوفيه في فرنسا (١٢٢٥ - ١٥٦٨)، فكانت كلما



١٢٥٣

١٢٥٣
مخطط داني لمقطع عرضي في كاتدرائية يوفيه
في النشيرة. ويظهر كيف استنفد التصميم
كامل ملكة الطراز في رفع الخط إلى حدود
قد فرمت الابدان الانساني.

تشاعقوا بها. خذلتم. ونهاوت مهارة إلى الأرض.

ان تقييم الناحية العاطفية في العارة، أو تقييم الفن الموجود فيها، لا يجري باكتشاف أو تعيين نسبة المعرفة المطلقة التي استنفدت كما هو الأمر عند تقييم الناحية العلمية، بل المسألة هنا هي ما هو مدى اسهام العمل الفني في اشباع الحاجة العاطفية الموجودة في المطلب الاجتماعي. بعبارة أخرى أن المسألة هي ليست مدى الاضافة من المعرفة للعالم الموضوعي المطلق، بل هي مدى قدرة تلك المعرفة على اشباع عاطفة معينة كجزء من المطلب الاجتماعي لفتح ما ذي مكانة تاريخية. أي أن أهميتها مشروطة أو متأثرة بالتطور التاريخي العام. هذا إضافة إلى درجة اشباعها للعاطفة الانسانية العامة.

فالأسطورة اليونانية، إذا نظرنا إليها اليوم، نجد أنها لا تتطابق مع الواقعية الموضوعية للمعرفة الحديثة. ولكن تقييمنا للفن اليوناني إنما يقوم على أساس تخمين درجة مكنة الفنان اليوناني على اشباع عاطفة المجتمع اليوناني نحو مآثر وآس وخطرات وغراميات لأبطال وآله الاساطير، وهي أساطير كان المجتمع اليوناني يؤمن بعصايتها. فالمسألة هنا، إذن، هي في هذه الحالة أو حسب هذا التقييم ليست درجة الاضافة من الحقائق والمعرفة بل هي عبارة عن اشباع عاطفة، ولذا تمكن اليوناني الفنان أن يبلغ، بالنسبة لمجتمعه، ذروة التعبير العاطفي في اساطيره، وأن يشبع العاطفة في تماثله ورسومه، وأخيراً أن يشبعها في أم الفنون كلها وجامعة شملها ألا وهي المهارة وأبنا اشباع. ان الفن هو موقف انساني من الطبيعة. وهو موقف عاطفي، فالانسان كما اسلفنا بكل في ادراكه الصورة المرئية سواء للطبيعة أو للمجتمع.

لكن هذه الصورة تتضمن من الحقائق النسبية القليل أو الكثير حسب الأحوال، كما تتضمن من الأمور ما يجهل المرء حقيقة الموضوعية. وهو لا يريد، وبعبارة أدق، غير قادر على تفهم كامل حقيقتها، لكنه لا يدري انه يجهلها ولا يريد أن يجهلها. هنا يقوم العقل الانساني بتكلمة الصورة من صلب خياله وتصوراته، فيضيف إلى المعرفة الموضوعية تلك التصورات المشحونة بالعاطفة. وهكذا يتكون موقف الانسان العاطفي، وهكذا يجعله معه.

فالمسألة في المجال الفني، إذن هي ما هي مهارة الفنان، أو حذق الطراز الفني، في اشباع العاطفة الكامنة في الانسان؟ العاطفة التي اختمرت فأصبحت جزء من مطلب الحقة المعنية؟ وبما أن المجتمع هو حلقة في تسلسل متعاقب من التطور الاجتماعي، فهو يكن عواطف انسانية مترابطة إلى مدى الاحقاب وتدب في التطور العام. فالفن يشبع العاطفة العامة المنقلة للمجتمع، والمترابطة فيه، كما يشبع العاطفة الخاصة بتلك الحقة بالذات. فاما هو مقدار أو نسبة اشباع هاتين العاطفتين المزدوجتين المترابطتين معاً؟ أما إذا زالت متطلبات العاطفة المشروطة تاريخياً فقد زال معها الحس تجاه العمل الفني المعني والذي أتى أصلاً لاضفاء تلك العاطفة المشروطة والوقية. وبزوال مطلب ما، يمل عمله مطلب آخر قد تكون

متطلبات وظائفه العاطفية نقیضة للمطلب السابق.

أما الذي يسمر في العمل الفني إلى الأزل فهو تلك العاطفة الانسانية العامة المراكمة، والتي بموجبها، تقوم مجتمعات بتقييم فنون مجتمعات سابقة، هذا إذا كانت قادرة على التقسيم الموضوعي أو بقدر قدرتها على التقسيم الموضوعي، أو التعاطف المتوافق أو المنسجم. لذلك، فإننا حين ننظر إلى العارة الاغريقية أو العارة القوطية، حتى إذا كنا لا نؤمن بالمفاهيم الروحانية والدينية لتلك العصور الغائرة، بل حتى ولو كنا لا نعرفها قط، فإننا نستطيع - وبقدر نحررنا من معتقداتنا المضادة لتلك المفاهيم - أن نستمع قشع عواطفنا، إذ نبذل من العاطفة الانسانية العامة الكامة في كل العصور، عاطفة الانسان في تطوره الاجتماعي وفي تطوره البشري نحو فهم الطبيعة.

وإلا فكيف نفسر موقفنا من الجسم اليوناني الجميل؟ ألسنا نصبح حقاً وعلى الدوام إلى الجميل وإلى الجسم الجميل؟ بل كيف نفسر موقفنا من زجاج شارتر عندما ننظر إلى تصاویر الانبياء والملائكة فيه؟ أليس ذلك لأننا نجد في رسوم الزجاج هذه تعابير انسانية موجية تنقل العاطفة من مادة الجسد اللصيقة بالتراب إلى جوهر الروح المتسامية في فضاء فسح، فلا ينصر شعيرات الضوء تنفذ حمراء وزرقاء كالسهم الملونة. ولكنها تنف فجأة في الزجاجات كما لو أنها نور محبوس في مصباح نشعر بالارهاق بمنك علينا حواسنا جميعاً حتى لا تكاد أرجلنا تقوى بعد ذلك على حمل الثقل الضاغط من أجسامنا. اننا نشعر بكل هذا لأننا نؤمن كما كان يؤمن القوطي، بل لأننا نتحسس العلاقات الجمالية الشائعة في ملامح الانبياء والملائكة. ملامح الأحزان والأفراح في اشتباك ثر. ألسنا نحن بني الانسان لما نزل نصير إلى الأفراح. بعد الاثراح؟ وكيف لا نقرأ بلاغة الاحزان على تلك الملامح، وما أحزانتنا سوى حلقة من سلسلة حلقات في تطور الانسان؟

لكن هذا الموقف العاطفي الذاتي نحو الطبيعة والمتلازم مع الموقف الآخر الموضوعي العلمي، قد أخذ بالتضاؤل بسبب التطور العلمي. على أنه رغم تضاؤله قد أخذ في الوقت نفسه يتهدب ويتشدب. إذ أصبحت لدى الانسان المكنة على تقليل التفسيرات العاطفية للطبيعة والمجتمع



١٢٧٢



١٢٧١

١٢٧١
نعال يوناني. العهد الكلاسيكي. حوالي ٤٥٠ ق م. متحف روداني، بابل على موعة عظيمة واسعة لجسم الانسان.

١٢٧٢
نعال لنسب المسيح يظهر الوجه على، بالعاطفة الزمنية إضافة إلى القيم الخالدة التي تكمن فيه. كاتدرائية شارتر. فرنسا

بسبب التطور العلمي الجاري. غير أنه. ومهما بلغ تطور الموقف العلمي لدى الإنسان فإنه سيبطل غير متجدد من العاطفة. ذلك لأن الإنسان كما أسلفنا لن يتوصل إلى اكتشاف العالم الخارجي. بما في ذلك الطبيعة والمجتمع. اكتشافاً كاملاً. وبالتالي سيبقى للعاطفة دورها في ملء الفراغ بالحفاظ النسبية لاكمال المعرفة الضرورية للتعامل مع العالم الخارجي.

ان بقاء العاطفة التي تملأ الفراغ. بالإضافة إلى الهديب المتواصل والحاصل في العاطفة الانسانية المجردة ذاتها. هو الذي يفسر لنا بعض خواص الاشكال الفنية بمنزل عن التطور العلمي الحثيث المعتمد على رياضيات متقدمة جداً. وإلا كيف يمكن تفسير جمالية الخناجح الأمامي لطائرة الكوميت؟ أو جمالية الدفة في الباخرة الزايث الثانية؟ أو الأجسام الأخرى المشوقة من نتاج الصناعة الحديثة؟

أو بالأحرى كيف يمكن تفسير الطابع الخصوصي لتلك الأجسام المتجة. والشبيهة ببعضها من حيث الأساس، عندما يختلف ذلك الطابع باختلاف المنشأ؟ كيف نفسر الاختلاف في طابع التصميم الانكليزي والفرنسي والاماني والأمريكي وهو قد اعتمد على السواء على نفس الرياضيات المتقدمة؟ صحيح أن التصميمات المتعددة المنشأ قائمة على أسس علمية ورياضية متقاربة دولياً. ان لم نقل متشابهة، ولكن التصميم الالماني المشوق يأتي دائماً مختلفاً من التصميم الفرنسي، وهلم جراً، ولا تفسير لذلك إلا بسبب العاطفة التي يفرغها المصمم في تصميمه، فالمصمم الالماني يفرغ في تصميمه عاطفته الالمانية. والمصمم الفرنسي يفرغ عاطفته الفرنسية وهكذا... فالشكل مهما سيقه أثناء العملية التصميمية من خطوط بيانية ومعادلات رياضية، وهي كلها علم مباح في الأوساط العلمية الدولية، وعلم معروف للجميع، ومستخدم من قبل الجميع، فانه (أي الشكل) يصب فيه. هذا القدر أو ذاك، من القرارات التصميمية التقديرية، أو بعبارة أدق اللاعلمية، والتي تكمل الرؤية لدى المصمم. ان هذه الاملاءات العاطفية اللاارادية، اللامدركة. ثم المجموع الكلي للرؤية ذاتها، هو الذي يفسر لنا تلك الظاهرة في خصوصية الطابع في الناتج الصناعي الحديث على تنوع هذا الطابع الخصوصي وتعدد.

١٢٨١

تتال معزول. له حرب ياباني. ١٩٥٨.
لحبات ادورنو بالونسي الشكل على.
القسم الحالية غير تلك التي عددا في وجه
الفتح في محافل كاتدرائية شارتر في القرن
الثالث عشر حيث أن القسم الحالية هنا
تصعد أساساً دون الصعود إلى القرية
وطيفة.

١٢٨٢

رسم لفلان الفرنسي مزينة. ١٩٠٤ م كان
ظهور الانطباعية في الفن فقرة جريئة عبر
بجريد الفن من الوطنية.



١٢٨٢



١٢٨٢

إن هذا هو الذي يفسر في الوقت ذاته القفزة النوعية المعاصرة نحو الفن التجريدي. أو بالأحرى يفسر تطور الفن الحديث عامة نحو العاطفة المجردة بدلاً من بقائها مثقلة بالوظائف النفعية. الاعلامية منها والعقائدية وغيرها، كما كان شأن الفن التعبدى مثلاً في العصور القديمة.

إن الفن التجريدي الذي تحرر من الوظيفة النفعية، قد أصبح في مكنته أن يتسامى بأشياء عواطف إنسانية مجردة. وإلى حد كبير عن النفعية الزمنية. لذا فإن الفن في دور قفزة عاطفية نحو فن من نوع جديد كلياً يختلف في تهيئته ورفعه من الفنون السابقة.

كانت المجتمعات التساقطة، والبدائية منها خاصة، غير قادرة، وإلى حد كبير، على تقييم الناحية التجريدية في الجمالية. فقد كان تقييمها نفعياً صرفاً. وبعبارة أدق. كانت الناحية النفعية هي التي تحظى بالقسط الأوفى من التقييم الفني ومن الاستمتاع الفني، فكانت هذه الناحية النفعية تنم على الناحية التجريدية إلى حد عظيم.

أما الآن، وبعد أن تقدم الإنسان وتمكن من ادراك العالم الخارجي الموضوعي بموضوعية متزايدة ومتوسطة، فإنه قد تمكن كذلك أن يفهم، وإلى حد كبير، الناحية النفعية من الناحية العاطفية الكامنة في الناتج الفني، وذلك كجزء من موقعه في التطور الحاصل في نظرتهم التفاضلية، فأصبح بهذا القسم وبهذا التحرر من النفعية قادراً على التمتع بالشئ بمد ذاته بصرف النظر عن منفعة، وبعبارة أخرى قادراً على التمتع بالتجريد الإنساني المتراكم، أو على تفسير وترجمة التجريد دون غيره. هذا إذا كان الفرد قد تعلم قراءة سنن الفن التجريدي وهذب نفسه لترجمتها. فالموضوعية بمد ذاتها غير كافية بأن تضع الفرد في المحل المناسب لقراءة الفنون وفهمها ما لم يمد في تعلم قراءة سننها.

كانت النظرة للشئ في السابق نظرة نفعية. أي أن المجتمع كان ينظر إلى تحف زمانه لا لكي يثير عاطفته الإنسانية، بل حتى عندما كان الأمر كذلك، فقد كانت حصة عاطفته المجردة قليلة نسبياً. إنه كان ينظر إلى التحف باعتبارها مادة نفعية، أي باعتبار فائدتها أو وظيفتها النفعية بالنسبة إليه، والتي يمكن استخلاصها منها لتضاف إلى متطلباته الإيجابية. وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بعملية تعميم على الإنسانية المجردة التي لا منفعة فيها أو إذا كانت المنفعة متباينة مع متطلبات المجتمع.

إن ادراك الإنسان البدائي لا يكون بدون تعميم نفعي. أي أن البدائي لا يفهم الظواهر إلا وهو ينظرها بمنظار المنفعة. ثم بدأ الادراك يتطور وأخذ التحيز يتلاشى وصار التفاصيل العلمي يتبلور بالعلم الحديث، فتمكن المجتمع أن يتعاطى مع الشخص الفردي، تعاطياً وافياً، لذلك فإن الأساليب المعاصرة في الفن، كالانطباعية ثم التكيفية والتجريدية والسريرية والمستقبلية، ما هي إلا مظاهر فنية رديفة لتطور الشخص الفردي. بعد التحرر من النفعية

البداية ومن الضرورة العمياء. على أن نتاج الفن التجريدي هو حتى الآن ليس سوى بشرى ما سيتمخض عنه المستقبل. فهو لما يزال في طور طفولته الأول ولا يزال نتاجه معزولاً نسبياً عن المجتمع من حيث ادراكه الصحيح له. ذلك لأن تطور الفن التجريدي وتوسع آفاقه مرهون بتطور التشخيص الفردي ذاته وباسترخائه.

فحينما أعيد جناية الفن الاغريقي الكلاسيكي من قبل البرجوازية الايطالية. لم يمر هذا الاكتشاف. ولا تقبل هذا الفن. بمنزل عن الوظيفة النفعية في خلق سن فنية جديدة لارضاء صرح العقلاية النوضية ضد الروحانية الدينية. بعد ذلك تطور هذا الموقف الموضوعي. فجاءت الانطباعية في الفن وكانت بمثابة الدليل الطبيعي للركائب المتقدمة. فيه قفزة جريئة تلها قفزات. ومن ثم اختمر التطور في التكيفية فاللاموضوعية كالفن التجريدي. والمدرسة البنائية في العارة.



١٣٠١

١٣٠١

مطر للزى الداسلي لدار وليم موريس.
لقد اتق وليم موريس إلى الرجوع للعبارة
الربطية للسطح كما كان في القرون
الوسطى. فأخذ نتائج العصر الحديث
كالكائنات وغيره بنفسه ونصه

١٣٠٢

مقرع لتصميم بيالي لحريدا برافدا في
موسكو. ١٩٢٤. تصميم الاميرة الهاريز
فران. يمثل هذا التصميم امتدادا للتعبية
إلى فن العارة ويمثل هذا المدرسة الثانية
في الاعداد السوفيتي في العاريات



١٣٠٢

ان عصر النهضة قد بزغ كظاهرة في تزامن فكري مع الاغريق والرومان في جميع فروع المعرفة سواء في الفلسفة أو العلم أو القانون. وكان الفن أحد مظاهر ذلك التزامن. فجاءت الجناية الكلاسيكية كتحصيل حاصل، لا كهدف بطمح إليه.

وئمة مثل تاريخي آخر. فبعد دخول المفاهيم النوضية إلى انكلترا، وذلك في العصر

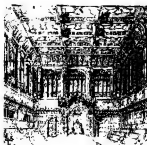
١٣٠

اليقووبي . اتضح لبعض الناس أن التطور الصناعي قد ألقى بانكائاً في اتون اليؤس والشقاء والتلوث البيئي . سواء في المدينة أو في الريف . فوجد هؤلاء أن الفن الكلاسيكي قد ساهم في هذا التدهور الذي بلغ الذروة في منتصف القرن التاسع عشر . عندئذ اعيد واكتشاف العمار القوطية فاعتبرت عمار تمثل الروحانية والريف الجميل الخالي من التلوث . والمنتع الخالي من الشقاء . إذن لم يكن انتقاء الجمالية القوطية من قبل دعاة هذا الفن لدواعي جمالية لا غير . بل كان لرفض الكلاسيكية كرد فعل ضدها . حتى أن تلك الجمالية النهضوية قد نعتت بالوثنية .

هكذا تولدت مدرسة جون رسكن (١٨١٩ - ١٩٠٠) بما فيها من تعظيم للروحانية وتقديس للتطهر المترمت (البيوريتاني) . واعقبها مدرسة وليسم موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) الذي اتمس الرجوع إلى الحياة الريفية المبسطة المسترخية . كما كانت في القرون الوسطى . حين كان الحائك ينسج ملابسه ، والاسكافي يصنع حذاءه . لذلك فان الجمالية القوطية للمعمار بيوجن (١٨١٢ - ١٨٥٢) ، وكذلك جمالية رسكن ، وجمالية موريس ، كانت نتيجة تفاعلات اجتماعية معينة ، وكان موقفهم موقفاً اجتماعياً نفعياً ، ولم تكن جماليهم فنية مجردة .



١٣١٢



١٣١١

١٣١١
منظر للصميم المقترح لقاعة مجلس القرويات في ويستمنستر في لندن من قبل القمار بيوجن . ٣٦ - ١٨٣٧ م
يثل التصميم روحية القوطية لا يمكن تبررها من قاعة الاناجية

١٣١٢
الجنس وليسم موريس . ١٢ - ١٨٥٢ م



١٣١٣

١٣١٣
صورة لحسم الانسان على حدارية من العهد الروماني تظهر معرفة دقيقة وعملانية واسعة . إلا أن هذا الفن يرجع إلى طراز قد أعاد به بعض الإنشطاء المعاصر

إذن وبعد أن يتحرر المجتمع من النظرة النفعية . ومن الضرورة العمياء ، فانه عندئذ فقط

سيتمكن من النظر للجالية نظرة موضوعية حقّة. وبعبارة أدق، سيتمكن من النظر إلى التاريخ الناتج نظرة يقرأ بواسطتها أبعاداً إنسانية مجردة، مسترخية متسامية عن النغمة. ويصبح تقييمه خالياً من الشوائب الفكرية المشروطة زمنياً، تلك الشوائب الفكرية التي تترسب عن الضرورة العمياء، سواء كنا مدركين لها أم غير مدركين.

إن مقدار المعرفة الموضوعية المطلقة ودرجة اسهامها في تطوير العارة هي التي يتعين أن يجري بموجبها التقييم. وهذه الدرجة هي ذاتها ليست مجردة عن واقع التطور الاجتماعي / العلمي.

إن هناك مرتبتين في الاسهام. الأولى، هي المقدار النسبي في استفاد العلم وتطوره بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في موقع معين. والثانية، هي المقدار النسبي في استفاد العلم وتطوره بالقياس إلى التطور العلمي العام لتاريخ الانسان. وبالتالي فالتفات إلى هاتين المرتبتين، يمكننا ليس فقط تقييم الاسهام التقني بالقياس إلى التطور العام، بل يمكننا كذلك تقييم التطور الفني على المستوى المحلي الضيق، أو على المستوى القومي الفسيح، تقييماً موضوعياً، أخذين بنظر الاعتبار الظروف الاجتماعية، التاريخية، لقطر ما أو لمنطقة بأسرها في ظروف معينة فكرية، أو جغرافية، أو اقتصادية، أو غير ذلك من الظروف المؤثرة.

لذلك فإن تقييماً موضوعياً للعارة التقليدية في اليمن مثلاً، إذا أُجري في منتصف الخمسينات من هذا القرن، فإنه يجب الأخذ بنظر الاعتبار التطور العلمي والفني في اليمن في القرون السابقة بمعزل نسبي عن التطور في المواقع الأخرى، لأن اليمن كانت منزلة اجتماعياً عن العالم المتطور بسبب ظروف خاصة. أما إذا جرى التقييم بمقارنة تلك العارة دون ملاحظة هذه الناحية من التطور التقني المقارن في البناء ولتفك الحفنة الزمنية فإنه يكون عندئذ تقييماً غير موضوعي. بعبارة أخرى لا يجري هذا التقييم بالمقارنة بين صنعاء وروما مثلاً في حقبة زمنية واحدة. إن مقارنة روما في تقييم التطور التقني تجري مع لندن ونيويورك مثلاً.

ولكن، هل يجري عزل صنعاء لفرض التقييم عزلاً كاملاً؟

كلا. إذ لو كان تقييم صنعاء يجري بمعزل كلي عن التطور العام، فإنه يكون كذلك غير موضوعي. ولكي نجعله موضوعياً علينا اجراء التقييم بمعزل عما يجري خارج اليمن، ولكن وفي ذات الوقت، علينا اجراءه وفق خلفية التطور التقني العام، فضلاً عن خلفية مواقف أخرى كانت قد انزلت لسبب أو لآخر، ومجتمعات أخرى في فترات تاريخية سابقة لكنها مشابهة للفترة التي تمر بها اليمن. وبهذا نكون قد انصفنا صنعاء، واصبح تقييمنا أيضاً موضوعياً ومستنداً إلى المعايير الخاصة والعامة في التقييم.

وعلياً أن لا ننسى بأن المعايير التقييمية هي ليست مجرد عدد من المفردات العلمية في تقنية البناء مقابل مجموعة أخرى. فها هي درجة إشباع المطلب الاجتماعي في استفاد وتطوير المعرفة

الثورة في عصر ما. في هذا القطر أو ذاك؟ ان المعرفة في جسيانية جسم الانسان عند الرومان، كانت أكثر تقدماً من المعرفة فيها عند المسيحيين الأوائل في العصر الذي اعقب العصر الروماني. فالمسيحي بسبب ظروفه الخاصة لم يستوعب المعرفة الرومانية، ولكننا نجد من ناحية أخرى، وعلى الرغم من عدم كفاءته في تقنية الزجاج (الموزايك) قد أبدع فيها لا لأنه استفاد تقنية أقل قدرة، إنما استفادها في الاشباع الروماني إلى حد كبير إذ كانت الناحية الروحية هي المطلوبة من قبل العبادة المسيحية آنذاك. لذلك فإن المرجح، في اشباعه للتطلع الروحي المسيحي اشباعاً واقعياً فعلاً، لا يقل عن المعرفة الرومانية قيمة إن لم نقل انه يفوقها في جودة التعبير لجسيانية جسم الانسان.



١٣٣١

١٣٣١
موجعة من العهد المسي المبكر. لم
يتمكن المسي الذي طلب عصر روماني
من استيعاب المعرفة الرومانية كاملاً. لا في
البحث ولا الخدشات وغيرها من الجوانب.
إلا أنه تمكن من شحن له عاطفة وديرة
لم يتمكن منها من سلفه منذ العصر الاغريقي
فكلاسيكي في القرن الرابع والخامس
ق م

وينبغي ألا نقف عند هذا الحد، بل نرافق هذا التقييم متبعين نفس الطرق في تقييمنا للناحية الفنية، إنما ليس من جهة استفاد وتطور المعرفة ومدى اشباع المطلب، فحسب، بل هو أيضاً من جهة اشباع العاطفة سواء كانت محلية مشروطة زمنياً، أو كانت جزءاً من التطور العاطفي المتعاقب المشروط اجتماعياً، بالإضافة إلى العاطفة الانسانية المجردة المتراكمة.

إذن، فإن تقييمنا المعاصر للمعبد المصري القديم، وللزجاج الملون في كاتدرائية شارتر، لا يجري فقط من الناحية العلمية ثم من الناحية العاطفية التفضعية المشروطة، ذلك لأننا، نحن المعاصرين ربما نكون قد فقدنا، أو بعض الشيء من الايمان والعقيدة، وهما لازمان لتقبل العاطفة في كلا الفنين (الفرعوني والقوطي)، بل يجري التقييم بمفهوم آخر - وهذا هو المهم هنا - إذا كنا متمكنين في قراءة السنن هذين الفنين. عندئذ يفتح أمامنا ذلك العالم المتراكم والكامن في النتائج الفني الذي يحوي العاطفة الانسانية المجردة.

ان تلك العاطفة لتتعالى على التفضعية العمياء وتتسامى في الغريزة المهذبة والتي يرتقي بها الانسان على الحيوان.

والخلاصة أن التقييم المعاري يجري على مرتبتين رئيسيتين:

١٣٤,١

لاعبة البليارد. صورة حداثي في فريحت
في عهد السلالة الحاكمة الثامنة عشر.
العهد المصري القديم في الصورة لكن
من القسم حالية ونظرية ورمزية لا يمكن
تا عليهم والاستمتاع بها ما لم تمكن من
قراءتها

١٣٤,٢

أناك السيدة مريم. كاتدرائية ريم.
فرنسا. القرن الثالث عشر. تكس في
الصورة فيه رمزية للظاهرة والشفاع. فان لم
نعرف عليها سلفه الاستمتاع تا فيها من
جبه فية



١٣٤,٢



١٣٤,١

١٣٤,٣

صورة من فرياح اللون في نافذة في
كاتدرائية شارتر. فرنسا. القرن الثالث
عشر قد لا يكون الرسم مطابقا مع الواقع
من حيث الشكلين أو اللون أو غير مصنف
بهازة عالية. إلا انه يعطي تعليم ورمزية
وجالية بجزر عبا كثير من القادس المرفعين
الديفين في قسم



١٣٤,٣

الأول: المرتبة العلمية - أي مقدار المعرفة المستفدة والمتطورة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة
محلياً أو قومياً والمشروطة بظروف اجتماعية كجزء من تطور المجتمع. هذا مع الأخذ بنظر
الاعتبار التطور التقني المعاصر لذلك المجتمع، والذي هو بعد ذاته، وفي الوقت ذاته، جزء
من المجموع الكلي للتطور العام.

والآخر: المرتبة العاطفية - أي مقدار الاشباع للعاطفة المشروطة اجتماعياً وزمنياً وموقعياً. هذا
من ناحية العاطفة التفعية. ومن ناحية أخرى تقسيم العاطفة الانسانية المترابطة المفردة كجزء
من تطور الغريزة المهذبة.

وما هي الغريزة المهذبة؟

انها ذلك التراكم للغريزة الجماعية.

التراكم الذي تهذب تدريجياً نتيجة تطور لتفاعلات اجتماعية، تفاعلات بموجبها أصبحت
التفعية فائضة، فتحررت منها بمرور تطورها الزمني.

١٣٥:١ - ١٣٥:٢

رسم حداري في القاعة الرئيسية في كهف
لاسم. حوالي فرنسا. عهد النحاس.
حوالي ١٥٠٠ ق م. إن قبعة رأس في هذا
الرسم البدائي هي تلك القبو المعلقة
الأساسية والأساسية العريضة. وإلى يمين
عن اليسار مع قبو عذراء في في بيكتسو.
أو أن القبو المعلقة لمس المهدي من
النس. ويظهر من العهود القبية. يرتفع
في سلسلة اكتشاف وحلق القبة المعلقة
للحالية. وإن كان هذا الرباط احادي
الجميل



١٣٥:١



١٣٥:٢

إنَّ القصد من ترجمة الاطروحة ونشرها في مؤخره
هذا الكتاب هو تدوين الآراء مع الوقائع التاريخية
التي جاءت فيه كمرجع لها. وهي، من حيث
الأساس، كانت قد اتخذت شكلها في أواخر
الأربعينات وفي أوائل الخمسينات.

لذلك سيجد القارئ، في حالة قراءته للاطروحة
بأنَّ محتواها هو تكرار لما ورد في النص، إذ لم أضع
الاطروحة في هذا الكتاب إلا كمرجع توثيقي فقط.

الاطروحة



ولعة الحادوي في جنوب غربي انكبرا،
١٩٥٠

رسالة عن بعض المسائل الفلسفية في العمارة

[REDACTED]

لندن ١٩٥١

ولعة الجادرجي

١٩٨٠

ترجمة عطا عبد الوهاب

(جزء مقتطف من الفصل الأول من الرسالة التي كتبت سنة ١٩٥١ ونفج سنة ١٩٥٨)

المحتويات

- ١ - مقدمة
- ٢ - المطلب الاجتماعي في العمارة
- ٣ - التقنية في العمارة
- ٤ - التناقض الجدلي في العمارة
- ٥ - اختزى والشكل في العمارة
- ٦ - العمارة كسلعة
- ٧ - الاسهام التاريخي لعمل معماري
- ٨ - مظهر التناقض الجدلي في العمارة

ان تاريخ العمارة . في جوهره . إنما هو تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية لتلك الحقبة.

ان العمارة هي العلم الذي يتناول حاجة انسانية معينة : انه العلم الذي لا يتناول الانتاج الفعلي للطعام . للأحذية ... الخ ، بل يتناول الايواء والتحويط بشكل أو بآخر ، لحاجات يكيفها المجتمع . بعبارة أخرى أن العمارة كقيمة مادية هي جزء من القاعدة ، جزء من الانتاج .

إضافة إلى ذلك ، فإن العمارة هي العلم الذي يتناول افكار البنية الفوقية بصياغها في شكل مخصوص . وهذا الشكل يعكس ويتخذ دوراً فعالاً في صياغة افكار القاعدة الاجتماعية ، أي أن العمارة كفكرة هي أحد عوامل البنية الفوقية .

لهذا فمن الواضح أن للمعارة جانبين. الأول أنها قيمة مادية – ولذا فإن إنتاجها. أي البناء. يجب اعتباره كجزء من الانتاج العام. والآخر أنها فكرة. ولذا فإن إنتاجها يجب اعتباره كجزء من البنية الفكرية.

فإذا حصل تجاهل لأي من هذين الجانبين. أو لم توف قيمتها الاجتماعية كاملاً. فإن نظرية المعارة تصبح أحادية الجانب. ومغالاة. وهذان الجانبان هما وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية: المعارة.

٢ - المطلب الاجتماعي في العمارة

قد تكون المطالب الاجتماعية هي أفكار البنية العقلية التي تحتاج إلى نشر بواسطة المعارة، (مثل) تحنن الهيكل في معبد مصري وإحاطته بالعمود، وتوير المذبح في كنيسة باروكية، ولحانة قوس النصر الروماني وأبنته. والرمزية، الخالدة، للأهرامات. والدقائق الهندسية للمعبد الاغريقي. والجو، الكلاسيكي، لبيتك لندن ... الخ.

ولقد تكون المطالب الاجتماعية هي المتطلبات المادية، أي التحقيق المادي للعلاقات الاجتماعية بصيغة المعارة. بمعنى العلاقة بين انسان وانسان - ان الملوك ما عاشوا قط في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف عبيدهم. ولا عاش الفلاح في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف الصانع (في المدينة)، كانت القصور الملكية مقسمة إلى أجزاء تتفق مع العلاقات الاجتماعية القائمة في تلك القصور. والبيت الخاص ذاته يقسم إلى أجزاء تتفق مع العلاقات العائلية. والعمل في مصنع يوزعون في أماكن حسب تقسيم العمل. كذلك العلاقة بين الانسان والطبيعة - معارة ساحل

البحر ليست متائلة مع عارة الريف. ولا عارة القرية متائلة مع عارة المدينة. ومناطق الغابات تنتج عارة مختلفة عما تنتجه المناطق الحجرية أو البركانية. ومن جهة أخرى فإن سعر الفخار، صنع السيارة، أو صنع الجلد، أو طبخ وجبة الطعام، أو قص البهووات، كل واحدة من هذه تتطلب من الإنسان طرقاً معارياً مختلفة. بمعارى أخرى فإن للمطلب الاجتماعي في العارة جانبين. الجانب العقائدي والجانب المادي. والأول يتكيف من قبل البنية القوقية لمرحلها. والتي تشمل على أفكار ومخيلة تلك الحقبة، والثاني يتكيف بقاعدة المرحلة ومتطلبات الانتاج فيها.

٣ - التقنية في العمارة

لا يمكن أن نسأل لماذا أنتجت عارة ما، بل المهم سواء سواء أن نسأل كيف أنتجت. ذلك أنه بالنتيجة لا يتحدد المطلب الاجتماعي في العارة لوحده بمرحلة تطور الانتاج عموماً، بل لتحديد كذلك، وعلى الأخص، الوسيلة التي بها أمكن تحقيق المتطلبات للمطلب الاجتماعي ليبلغ أقصى غايته في تلك المرحلة المعينة. لا يمكن أن نقول أن مصر القديمة قد بنت أهراماً له أبعاد وخواص معينة والغرض حاجة عقائدية معينة تحددت بالنهاية بالمرحلة العامة للانتاج، بل المهم سواء سواء تقضي التقنية بالخصوصة التي استخدمت، وعلاقتها بالانتاج عموماً، وإلى أي مدى استفادت تلك التقنية.

وفي دراسة البناء فإننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار المطلب الاجتماعي، أي متطلباته العقائدية والمادية معاً، ونجاهلنا التقنية المطلوبة التي تحققة في البعد، والموضع، والسرعة، ودقة العمل، فإن دراستنا الفاحصة ستكون احادية الجانب.

إن المطلب الاجتماعي في العارة هو أحد القطبين، والقطب المواجه له هو القوى الانتاجية لتلك المرحلة - الناس، مهارتهم، ووسائل الانتاج - كلما حدث تناقض بين قطب وآخر.

إن للثنية في العارة ثلاثة جوانب:

١ - الطبيعة الموضوعية للمادة - ان كل مادة . يجد ذاتها . لها خواصها الثنية وقوانين عملها . أي الامكانيات الكامنة فيها لاستخدامها في وظيفة معينة .

٢ - مرحلة الاكتشاف العلمي للطبيعة الموضوعية للمادة المستخدمة . وهذا مشروط . أي أن الانسان يستمر في أن يضيف لاكتشافاته الموضوعية لطبيعة هذه المادة . أي مرحلة معرفة الانسان العلمية لتلك المادة الثنية . إن هذا الجانب مشروط بضرورات الانتاج كما أنه يتعكس عليها .

٣ - ان الانتاج بمعرفة الانسان لهذه المادة مشروط بالعلاقات الانتاجية القائمة . بمعنى إلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعاً اكتشاف طبيعة المادة وإلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعياً الانتفاع بذلك الاكتشاف في إنتاج العارة .

٤ - التناقض الجدلي في العسارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي في العارة وبين المرحلة الثنية هي ليست علاقة انسجامية . مناسبة . بل علاقة متناقضة . ومعنى من المعاني ، إذا ادخل مطلب جديد فإن الثنية العارية . أو الانتاج عموماً . لا تحل المشكلة التي خلقت ميكانيكياً ، انها تنطوي على مجرى متناقض ومعقد . بعبارة أخرى إلى أي مدى تستطيع الثنية القائمة حل المشكلة التي خلقت بالمطلب الاجتماعي الجديد ، وإلى مدى يجب ادخال طرق جديدة أو تكيفها لحل المشكلة الجديدة التي خلقت^٩

، هنا في تاريخ التقنية كذلك تناول التطور على أساس التناقضات الباطنية الموجودة في أية بنية اجتماعية - اقتصادية معينة. التناقضات التي تحدد المسير لتطورها الذاتي. وهكذا في تطور الآلة فإننا تناول ظهور التناقضات بين الآلة والمادة التي منها صنعت وحل هذه التناقضات ببناء آلات من مواد أكثر ملائمة - من معدن بدلاً من الخشب (كانت الآلات خشبية في الأصل). من حديد ممتاز. من مركبات معدنية قوية. من لدائن يمكن صياها بسهولة ... الخ. وبالاتصال إلى أعماق جديدة من الآلات. وزيادة قوة الآلة القديمة ... الخ. كذلك لدينا تناقض مستمر بين الآلة المولدة للقوة وبين الآلية الناقلة والآلة التي تقوم بالعمل في نهاية العملية عند الطرف النهائي من الأداة. لدينا تناقضات بين قواعد الفروع الاجتماعية المختلفة. وهكذا فإن الوصول بالتول إلى حد الكمال في انكنازاً عند نهاية القرن الثامن عشر قد كشف عن تأخر الحياكة. فكتف التآخر. وجرى حل التناقض بظهور آلة النسيج. والتي حصلت بدورها بالحياكة متأخرة. وهذا التناقض الجديد أدى إلى ظهور نول كارترايت. ان التناقض بين ظهور الآلات الجديدة وطرائق الصناعة البدوية لانجاسها قد أحدث ظهوراً وتطور فرع جديد في الإنتاج. وهو البناء الممكن. ان هذه الثورات التقنية في الصناعة قادت بدورها إلى تناقض بين نظام النقل المتأخر (السفن الشراعية وعربات الخيل) فحفز هذا السكة الحديد والياخرة.

(مقتبس من الكتاب المدرسي للمعروف «الفلسفة الماركسية». من إعداد معهد لتعودر للفلسفة بإشراف شروكوف أعيد طبعه في الهند سنة ١٩٤٩. ص ١٤٣ - ١٤٤)

وهكذا فإن التقدم التقني الآتف الذكر تناقض مع العارة القائمة آنذ. فقد كان المطلوب هو بناء ذو باع أوسع مما كان ممكناً عند استخدام العوارض الخشبية. وأن يكون أكثر وقاية ضد الحريق. وأسرع في التشييد. ان المواد والطرائق المستخدمة لبناء المحازن والمعامل ومحطات السكة الحديد تناقضت مع المطالب الاجتماعية والاقتصادية. وهكذا صار من اللازم ادخال أعدة وعوارض حديد الصلب في العارة. ان وسيلة جديدة من وسائل البناء قد خلقت كنتيجة لتناقض عام بين مطلب اجتماعي عام وتقنية باتية عامة.

من جهة أخرى لدينا التناقض الباطني في إنتاج العارة. فعندما أصبح ممكناً استخدام باعات واسعة في بناء ما لغرض فتح نوافذ كنتيجة لتطور تقني في انشائية البناء. فقد تناقضت الصناعة القديمة للنوافذ الخشبية الصغيرة الزالقة مع هذا التطور. بمعنى أن الهيكل الانشائي الموطر لم يتحم الأكساء الثقيل. الأمر الذي ولد النوافذ المعدنية الحديثة. كذلك فإن الزجاج المحوري الصغير الحجم. والذي كان مشروطاً بتقنية النفخ في الزجاج. قد تناقض مع الضرورات التي خلقتها النوافذ الزجاجية الصغيرة. وهكذا حلت المسألة نفسها بإنتاج صفائح زجاج واسعة. ثم إنتاج الألواح الزجاجية

ان انشأ الحالي الخفيف والسرير التشييد متناقض مع مواد الأكساء القديمة الثقيلة والبطيئة كالأجر والحجر ... الخ. وهذا التناقض قد حل نفسه في أمثلة معروفة باستخدام الزجاج واللدائن كمواد اكسائية.

ان هذه التناقضات العامة والباطنية يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار في دراسة كل أنواع العلاقة بين التقنية والمطلب الاجتماعي في مرحلة معينة. سواء كان ذلك الشكل هو إنتاج عتزن أو إنتاج «تصوير بصري». (أي التقنية التي يستخدمها الإنسان لاشباع متطلبات الحاجات العاطفية لتلك المرحلة المعينة في استعمال «التصورات البصرية». فمثلاً ان الاشكال الطبيعية للمزجج

الروماني قد تناقشت مع المطالب العقلانية للمسيحية الناشئة. فتتجت من ذلك مزججات العصر المسيحي المبكر التي تصور المسيح بصورة جزء منها انساني وطبيعي وجزء نوراني سايوي. ان التصاور الطبيعية قد ابدلت بوجوه ومواضيع نورانية سايوية. وهنا نحن لا نتكلم عن تبديل مادة ما بمادة أكثر ملاءمة. فالتغيير الذي يجري تفحصه هو التغيير في شكل التكوين. في موضع جسم انساني بالقياس إلى آخر. وموضعه بالقياس إلى الصور الطبيعية المرسومة). يضاف إلى ذلك:

(أ) ان الاكتشافات العلمية. سواء كانت وسيلة اخراج فكرة بخصوص علاقة لون بآخر. أو اكتشاف الظلال والسطوح. أو كانت حفر الانفاق تحت الأرض. أو استخدام الحديد في البناء. أو اكتشاف نظريات الخرسانة القشرية ... الخ. انها ليست من صنع فرد واحد ولا من صنع مجتمع معين. بل هي نتيجة ماجريات جدلية مستمرة. وبالتالي فإنها من صنع التاريخ بأسره للتطور التقني عموماً.

(ب) ان بعض عوامل البنية الفوقية. باعتبار كونها أفكاراً. في إنتاج التصوير البصري. والمعمارة ... الخ لا تستطيع كأفكار أن تم عن نفسها قبل أن تنتج فعلياً بصلتها قيماً مادية. ان فكرة معمار على ورق أو دفتر لا يمكنها قص غيلة الناس باستثناء بعض المظنين. ولا تستطيع التأثير بحياتهم اليومية إلا إذا بنيت الفكرة بناءً فعلياً. وبالتالي فعند النظر في المعمارة علينا أن نلظر فيها من جانبيين: باعتبارها جزء من البنية الفوقية. كحكمة. وباعتبارها جزء من الانتاج، كقيمة مادية.

(ج) ان المطلب الاجتماعي في المعمارة لا ينتهي بالإنشاء الفعلي لإنابة معينة وحاجات الانسان. العقلانية والمادية معاً. تستمر بمناقضة ذلك الحيز المسقوف الذي هو قيد استخدام المطلب. وبالتالي فإن المعمارة. هذه المثابة، تعكس أفكار الانسان، بنفس القدر الذي به تعكس أفكاره على المعمارة.

(أ) المحتوى:

حين نشأ بناء معينة فإن المطلب الاجتماعي لتلك البناء ينعت بالمحتوى.

ومعنى العمارة له جانبان: المطلب المادي والمطلب العقائدي كما هو موضح سابقاً. فبأن الجانب الأول، ان محتوى البيت هو أن الناس تنام وترتاح وتأكل ... الخ في حيزه المخطط، ومحتوى المعمل هو أن الناس تستعمل حيزه المخطط لإنتاج شيء معين، ومحتوى المسرح هو حيث يتصل الناس، ومحتوى الملعب أو الكنيسة هو حيث الناس تتعب، وهي بشكل أو بآخر أغراض غير مرتبة ... الخ. ان محتوى بناء ما على تعدده لا يعتمد على استعمالها المادي المفرد. بل على استعمالها الفعلي من قبل الناس. وفق علاقة الناس بالناس. أي أن محتوى بيت ما لأسرة من الطبقة العاملة في مجتمع طبق هو غير متطابق بأي صورة مع محتوى بيت لأسرة ذات ملكية خاصة.

وبشأن الجانب الثاني معنى العمارة. أي المطلب العقائدي. فإن محتوى كنيسة هو ليس فقط العلاقات المادية المطلوبة بين المساحات، والصحن والمذبح ... الخ بل كذلك الأمور المعنوية التي تلهم الناس بشكل أو بآخر، في موقفهم نحو المجتمع. ان العلاقة بالذات بين الصحن والأجنحة، بين المذبح والتوافد، بين الشرفة الجانبية والتميز، هي لخلق موقف عاطفي معين بين الناس والناس. بين الناس والطبيعة. ومحتوى مصرف هو ليس فقط حيز محوط لغرض التبادل النقدي والاستثمار، بل كذلك توفير الشعور بالاستقرار بالثباتية عن تلك المؤسسة. (والمعروف جيداً أن رجالاً للصارف في انكلترا يصرّون على احتشام الخط الكلاسيكي. كما كانت تصر في الماضي وزارة الخارجية الأمريكية على نفس الخط الكلاسيكي في سفاراتها!).

ان محتوى بناء ما هو غير مستكن. انه لا يشبع المطلب الاجتماعي لكل المجتمعات في كل الأزمان. على العكس من ذلك فإنه في تطور مستمر ويتناظر مع قاعدة مجتمعه. انه يأتي ويذهب ثم يموت يموت قاعدة مجتمعه. والمطالب القديمة. المادية والعقائدية معاً. قد تختلف لفترة ما. أو أنها قد تتوسع من قبل مجتمعات أخرى، مثلاً استعمال المبد الروماني لأغراض مسيحية، أو ادخال الاسلوب الكلاسيكي خلال الحقبة الصناعية في انكلترا.

بعبارة أخرى. فإن تاريخ العمارة هو العملية المستمرة للتغيرات التي تأتي على المحتوى لكل عطف من أعاطف الأبنية. لذا فإن معنى البناء السكنية يتغير مع تطور المجتمع.

(ب) الشكل:

الشكل في العارة هو الهيئة المخصصة. والبنية ككل. وعناصر التكوين. التي تظهر نفسها لحواسنا. ان المحتوى والمرحلة التقنية هما جانبان متقابلان لنفس الظاهرة الاجتماعية. والتي هي انتاج العارة. وهما في تناقضها يظهران نفسيهما للموضوع كشكل. لذلك فالشكل هو ظهور المجموع الكلي للمتناقضات العامة والباطنية للمحتوى والتقنية. اننا لا نحس بالتقنية ك تقنية. ولكننا نحس بظهورها. والتقنية هي عملية معينة. ونحن نتنافس مع مطلب اجتماعي معين فإننا وفي أي مرحلة من مراحل هذه العملية. نذكرها بواسطة حواسنا. عن طريق كونها شكلاً. بعبارة أخرى ان العمليات المادية الموضوعية تظهر نفسها على اعتبار كونها شكلاً.

هناك أربعة عوامل تقرر هذه العملية المادية. والتي نسميها الشكل.

١ - المحتوى:

لقد أصبح واضحاً الآن دور جاسي المحتوى - المطلب العقلاني والمادي معاً - في تقرير الشكل لبنية ما خلال عملية انتاجها، وفي استعمالها للمادي ووظيفتها العقلانية. ان المحتوى هو أحد القطبين المتعارضين للعملية الحدلية في إنتاج العارة، العملية التي تظهر نفسها لحواسنا كشكل.

٢ - التقنية المستخدمة لانتاج الشكل

فبعد وجود مطلب اجتماعي لانتاج شكل، يجري ادخال تقنية لاشباع متطلبات ذلك المطلب الاجتماعي إلى الحد الأقصى الممكن بالقياس إلى المعرفة العلمية لتلك المرحلة. وهذا في الانتفاع من المواد المستخدمة واختيارها. والخواص الكامنة في تلك المواد. والضرورة الاجتماعية - الاقتصادية لاستخدام تلك المادة. ويجب ألا ينظر إلى العامل التقني بصورة تجريدية بل على اعتبار كونه واحداً من عناصر المرحلة العامة للانتاج لذلك المجتمع، وهذا على معنى أن الاكتشافات العلمية المتقدمة لذلك المجتمع المعين سوف لا تستخدم ميكانيكياً وأوتوماتيكياً، بل أن استخدام هذه الاكتشافات مشروط بالضرورات الاجتماعية - الاقتصادية. والتقنية هي القطب الثاني المقابل المتبادل مع المحتوى في عملية التناقص الجدلي للعارة والتي تظهر نفسها لنا كشكل.

٣ - الأشكال الموجودة أصلاً

ان الاشكال الموجودة أصلاً تؤثر. لدرجة صغيرة أو كبيرة. في انتاج شكل جديد. ان المطالب الجديدة والتقنيات الجديدة هي في عملية تغير مستمر. وبالتالي فإن الأشكال الجديدة هي في الواقع اشكال قديمة متسربة. وقد تؤثر الأشكال الموجودة أصلاً في حفل مختلف في إنتاج شكل جديد. وذلك بواسطة تزايل تحميه بالضرورة المطالب الاجتماعية الجديدة. مثلاً إدخال الطراز الكلاسيكي الروماني في العارة في الحلقة الصناعية في انكلترا.

٤ - دور الفرد

ان العوامل الثلاثة الآتية الذكر تقرر الشكل. ولكن ظهور الشكل من أبعاد وخصائص محددة

مشروط بالتفرد كمعيار. ان لكل معيار - طالما وجد المعاييرين بالمعنى الذي نعرفه في الوقت الحاضر - طرازاً ضيقاً خاصاً به. وفي ذات الوقت فإن الطراز بالمعنى الواسع. أي الطراز الاجتماعي. هو حيلة العوامل الثلاثة الألفة الذكر. ولهم دور الفرد في انتاج شكل ما بالمعنى الضيق يجب أن تأخذ بنظر الاعتبار حقيقة أن «التحسس هو صورة ذاتية للعالم الموضوعي» لينين.

وعا أن نحسنا هي ذاتية فإن انعكاساتها للعالم الموضوعي ليست متألّة. وبالتالي فإن ردود فعل الفرد تجاه المجتمع والطبيعة ليست أيضاً متألّة. وعما أن نحسنا هي اجتماعية فإن ردود فعلها متشابهة تحت ظروف متشابهة. بعبارة أخرى أن لدينا طرازين: الطراز الضيق. وهو مشروط بالصورة الذاتية غير المتألّة للفرد. والطراز الواسع. وهو مشروط بالصورة الذاتية لطبقة من الناس أو شمع ككل.

والآن، ولكي نلهم دور الفرد في انتاج الشكل بمعناه الواسع، فإن علينا أن ننظر لحقيقة أن الفرد يواجه مهمة حل التناقض بين المطلب الاجتماعي الجديد وبين التقنية الجديدة، وهي مشكلة تحددها وتقررها الضرورة الاجتماعية - الاقتصادية. ان هذه مسألة يجب أن تحل وإلا توقفت التطور المعاري.

«ان ظهور رجل ما، وظهوره هو بالذات. في زمن معين وفي بلد معين. هو بالطبع محض صدفة. ولكن إذا طرح جانباً فيكون هناك طلب ليدل. واليدل سيعثر عليه، سواء كان حسناً أو سيئاً. وهو سيعثر عليه في المدى الطويل. فإن يكون نابليون. ذلك الكورسيكي المعين لا غيره. فيكتاتورياً عسكرياً والذي صيرته ضرورياً للجمهورية الفرنسية التي انتهكتها حروباً. هو صدفة. اما لو كان نابليون ما مفقوداً فإن آخر كان سيملاً المكان فإن هذا إما هو مشروط بحقيقة أن الرجل يعثر عليه حالاً يصبح ضرورة: قيصر. أوغسطس. كرومويل... الخ، الأعمال المختارة. ماركس انظر. المجلد الثاني. ص 458».

«يترب على ذلك إذن. ونحكم عصا معينة في شخصيات الأفراد. أن يوسعهم التأثير على مصير المجتمع. ويكون هذا التأثير أمياً كبيراً للغاية. ولكن امكانية ممارسة هذا التأثير. ومداها يقررها شكل التنظيم الاجتماعي، وعلاقات القوى في داخله. ان شخصية فرد ما إما تكون عاملاً في التطور الاجتماعي. حيث تسمح العلاقات الاجتماعية فقط أن يكون كذلك. ومنى تسمح وإلى أي مدى ...» («دور الفرد في التاريخ» ص 41 تأليف بلخانوف).

كذلك... - اننا نعرف. الآن أن الأفراد غالباً ما يراولون تأثيراً كبيراً على مصير المجتمع. لكن هذا التأثير تقرره البنية الباطنية لذلك المجتمع وعلاقة المجتمع بالمجتمعات الأخرى.» (نفس المرجع ص 44). ان تأثير انغو جونز على عارة عصر النهضة في انكلترا قد تقرر بالبنية الباطنية للمجتمع في انكلترا في تلك المرحلة المبكرة من تطوره. وبالعلاقة هذا المجتمع بالتوراة الصناعية في ايطاليا وبالعبودية الرومانية. «ومن جراء الصفات المحددة لعقول الأفراد وسجاياهم فإن يوسع المؤثرين منهم تغير الملامح الفردية للأحداث وبعض النتائج المخصصة، ولكنهم لا يستطيعون تغيير اتجاهها العام. الأمر الذي تقرره قوى أخرى.» (نفس المرجع ص 49). لا يستطيع أحد أن ينكر تأثير طراز انغو جونز على العارة النهضة المبكرة في انكلترا واسهامه فيها. كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنه بسبب الضرورة الاجتماعية - الاقتصادية فإن الفلسفة والفنون ... الخ للدولة الرومانية البورجوازية الايطالية قد تزاومت مع عقيدة الصناعيين المحدد في انكلترا.

ثم، «حينما تضع حالة معينة مجتمع ما مسائل معينة أمام مثيلها المثقفين، فإن انبعاث العقول البارزة يتركز عليها إلى أن تحل تلك المسائل. وحينما يتجهون في حلها فإن انبعاثهم ينتقل إلى موضوع آخر. ويحل مسألة ما. فإن الموهوب (أ) يحول انبعاث الموهوب (ب) من المسألة التي حلت لتوها إلى مسألة أخرى. فإذا ما مثلنا: ماذا كان سيحدث لو أن (أ) كان قد مات قبل حله للمسألة (س)؟ فنفسه لو كان (أ) قد مات لكان (ب) أو (ج) ربما تناول المسألة. وليني حيط التطور الفكري غير محسوس برغم فناء (أ) قبل أوامه، (نفس المرجع ص ٥٠). مثلاً القصر البلوري لـ باكستون، ولو أن دافنيل، ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي، كانوا قد ماتوا في طفولتهم لأسباب عسوية أو ميكانيكية معينة غير مرتبطة بالمسرى العام للتطور الاجتماعي - السياسي والفكري لـ إيطاليا. لكان صار الفن الايطالي أقل كمالاً. ولكن الاتجاه العام لتطوره في مرحلة عصر النهضة كان سيؤدي على حاله. ان دافنيل وليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو لم يخلقوا هذا الاتجاه. انهم كانوا مجرد مثليه الأمثلين». (نفس المرجع ص ٥٣ - ٥٤).

«ان فرجل العظيم ليس عظيمًا بسبب أن صفاته الشخصية تعطي سيات فردية للأحداث التاريخية الكبرى، بل لأنه يمتلك صفات تجعله قدرًا غاية الاقتدار على خدمة المطلب الاجتماعي الكبير لزمانه. المطلب الذي نشأ كنتيجة لأسباب عامة ومحصورة... ان الرجل العظيم هو مبتدئ على وجه التحديد، يرى أبعد مما يرى الآخرون، ويرغب بأشياء بأقوى مما يرغب بها الآخرون. انه يحل المسائل العلمية التي تنشأ عن العملية المسبقة للتطور الفكري للمجتمع، انه يشير إلى المطالب الاجتماعية الجديدة التي يحفلها التطور المسبق للعلاقات الاجتماعية. انه يأخذ المبادرة لاشباع تلك المطالب... ولكن ان كنت أعرف في أي اتجاه تغير العلاقات الاجتماعية من جراء تغييرات معينة في العملية الاجتماعية - الاقتصادية للاتاج، فاني أعرف كذلك في أي اتجاه تغير العقلية الاجتماعية. وبالتالي فاني قادر على التأثير فيها». (نفس المرجع ص ٥٩ - ٦١).

وما أن ينتج الشكل أو يثبت كنتيجة للعوامل الأربعة المشار إليها آنفاً حتى «ينبع حركة خاصة به بالذات» (الأعمال المختارة، ماركس وانغلز، ص ٤٤٥)، مستقلاً، بمعنى من المعاني، عن العوامل الفعلية التي أنتجته. والشكل سيكون له، تحت ظروف ملائمة، حياته الخاصة به. ويصبح عاملاً في فروع انتاجية أخرى أو جديدة، وإن أفكاراً في بلدان أخرى، مستقلة بمعنى من المعاني عن الفرد الفعلي. والمطلب الاجتماعي والثقبة اللذين أنتجا الشكل، - مع أن حياته العامة، أي استمرارية بقاء الشكل - تستمر بكونها معتمدة على الحركة الجدلية العامة والخاصة لتلك الثقبة ولذلك المطلب الاجتماعي - فإذا طرحنا جانباً تلك الثقبة وذلك المطلب الاجتماعي فإن الشكل سينقطع عن الوجود.

«... ان القوة المستقلة الجديدة، وإذ هي تنبع بالأساس حركة الاتاج، تعكس بدورها على ظروف وأسباب الاتاج، وذلك جراء استقلالها النسبي الكامن، أي الاستقلال النسبي الذي حول إليها فأخذ يتطور بالتدرج، هكذا كان رأي انغلز بشأن الدولة كشكل مستقل خلقته القاعدة» (الأعمال المختارة لـ ماركس وانغلز، المجلد الثاني، ص ٤٤٧).

هذا الشكل المعاري، الذي هو فكرة ونحويط مادي معاً، سيستمر في لعب دور فعال في البنية القويقة للمجتمع، ويستمر في تسهيل تطور الاتاج ودفعه للأمام، وسيستمر بالمو والتطور كمنظهر من مظاهر البنية القويقة. والاتاج حتى بلوغ مرحلة في تطور المطلب الاجتماعي والتطور الفني

الذين يقررونه. عندما لا يعود متوافقاً مع متطلباتها. انه يبدأ بالعمل بمثابة كايح على الاتاج والبنية القوقية معاً. إلى أن يتعدم هذا الشكل في النهاية ويتأسس شكل جديد. هذا الشكل الجديد هو جديد نوعياً. وان كان يحتوي على رواسب ليس فقط من الشكل السابق بل من أشكال عديدة أقدم ذات متطلبات سالفة. ان الاتاج الآلي قد تطور في أواخر القرن الثامن عشر في انكلترا إلى درجة أصبح فيه لايد من تطوير الشكل القديم للمصانع إلى شكل ذي باعات أوسع. وحماية أكبر ضد الحريق ... الخ. وهكذا خلق طور جديد في العارة. عارة الحديد الصلب. وبالتالي محطات السكة الحديد في أواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ولكن حالاً تصبح التجارة بالناتج مستقلة عن الاتاج ذاته. فإنها تتبع حركة ما تنظ تبع. بيا هي محكمة ككل بالاتاج. في جوانب مخصوصة وضمن الاعتماد العمومي. تتبع قوانين خاصة بها مشمولة بطبيعة هذا العامل الجديد. هذه الحركة لها أطوار خاصة بها وهي بدورها تعكس على حركة الاتاج، (الأعمال المختارة للكرس وانغلف. المجلد الثاني. ص ٤٤٥).

وهكذا، لما أن يتبع شكل ما في العارة. حتى يتبع حركة خاصة به. ومفردة في طبيعتها. وما أن يقبل الشكل حتى يصبح طرازاً.

ان الشكل حركتين في تطوره:

١ - الحركة الكمية: وهي حركة تدريجية، نشوية. انها حركة الشكل من النافذة الرعيمة البسيطة للعارة القوقية في انكلترا نحو مجها وتأليف النافذة المعرفة ثم الناقولية. انها تطور شكل النافذة المدنية المستقلة في جميع اطوارها.

٢ - الحركة النوعية: وهذه حركة لوية للشكل. حركة كمية متصاعدة تنهي بنوعه محققة. انها حركة النافذة القوقية المدنية نحو النافذة البيودورية المسطحة ذات الاسكفة في العارة الانكليزية للقرن السادس عشر. انها حركة الشكل للعوارض الخشبية في مخازن ومصانع أواخر القرن الثامن عشر نحو شكل عوارض الحديد الصلب الواسعة الباعات والمتعددة الهينات. ثم أنها حركة الشكل للاكساء الآجري والمحيطان الصلدة للمعامل المنشأة من الحديد الصلب نحو المنشآت الثورية، مثلاً بالم هاوس في حدائق كيو والقصر البلوري في اواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ان الحركتين معاً. الكمية والنوعية للشكل في العارة. حين نظهران تفسيرهما لنا باعتبارهما ليسا عملية مستمرة. فقد يمكن تعينها حركتين عارضتين. بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط. هذه هي حركة الاشكال التي ترحل من فرع اتاجي إلى آخر. من الرسم إلى العارة: من بلد إلى آخر. من ايطاليا إلى انكلترا. عارة مجتمع الرق. إلى عارة الحلية الرأسمالية. وطالما لم يكن الناس على وعي بالاتجاه العام للتطور في مجتمعهم. بصورة جزئية أو كلية. وكنتيجة لطروف اجتماعية - اقتصادية معينة. فإن القاعدة الجديدة في صراعها مع القاعدة القديمة قد تخرج بعض العوامل لبنيتها القوقية بالبنية القوقية القديمة.

لذا فإن الأوضاع المبنة أو المضمحلة للبنات القوقية القديمة مستوعب ويتسع بها من أجل تشكيل وتثبيت بنيتها الجديدة التي لا تزال قبة. ان البورجوازية القبة في ايطاليا استوعبت

وانضمت بالاشكال القديمة بجنوع الرق الروماني . ومن هنا الاشكال الكلاسيكية الرومانية في طراز عصر النهضة . وهذا المرح للافكار تنتج عنه الاستعارة والنقل لدرجة كبيرة أو صغيرة . للاشكال العائدة لبنات فولية أخرى أو فروع إنتاج أخرى . إلى أن نجد تلك البنية الفولية نفسها ، أو يجد فرع الانتاج نفسه . وقد ثبت بقوة لكي يعلن عن شكله المخصوص . أقول : يعلن عن شكله المخصوص بمعنى أن الاستعارة والنقل هما مشروطان بمطابقتها الاجتماعية الجديدة وبالتقنية التي تقررهما . بمعنى أنه من غير الممكن الاستعارة والنقل بالمعنى الحقيقي . بمعنى أن البنية الفولية الجديدة أو فرع معين من فروع الانتاج ينظر إلى الاشكال القديمة أو القاعمة بمنظار متعامل . ولكن تلك البنية الفولية وفرع الانتاج يجدان نفسيهما في ذات الوقت مشروطين بمطابقتها الاجتماعية الموضوعية الكامنة وبالمرحلة التقنية .

«لقد بينت أن استيعاب القانون الروماني قد قام بالأساس (ولا يزال) بقدر ما يتعلق الأمر بالصيغة العلمية لرجال القانون» على سوء فهم . ولكن هذا لا يستتبع ذلك أن القانون في شكله الحديث - على الرغم من المحاولات الحديثة لرجال القانون في الوقت الحاضر لإعادة تركيبه على أساس سوء التركيب للقانون الروماني - هو قانون روماني مساء الفهم . وإلا فيوسع المرء القول : ان أي إنجاز لمرحلة سابقة استوعبها مرحلة لاحقة هي بشكل قديم مساء الفهم . من الواضح مثلاً أن الوحدات الثلاث ، كما ركبها مسرحياً الدراميون الفرنسيون في عهد لويس الرابع ، أقيمت على الدراما الاغريقية المساء الفهم (وعلى كتابات ارسطو باعتباره المروج الرئيسي للدراما الاغريقية الكلاسيكية) . من جهة أخرى ، فمن الواضح على السواء أنهم فهموا الوحدات الثلاث وفقاً لمطالبيهم الفنية الخاصة بهم . لذا فإنهم تمسكوا بهذه الدراما «الكلاسيكية» المزعومة لأمد طال كثيراً بعدما لم يمسح داسيه وآخرون ارسطو على نحو صحيح . وبالمثل ، فإن كل الدساتير الحديثة تستند لحد كبير على الدستور الانكليزي المساء الفهم . فهي تتبنى مثلاً كشيء جوهري ما يسمى بالمسؤولية . وهي ممتة في الدستور الانكليزي قد أصابها البلى وهي ليست قائمة في انكلترا اليوم إلا شكلياً كنتيجة لسوء الاستعمال . ان الشكل المساء الفهم هو بالقيض الشكل العام . وهو في مرحلة معينة من التطور الاجتماعي الشكل الوحيد القادر على الاستعمال العام . (كارل ماركس ، رسالة إلى فرديناند لاسال ، في ٢٢ تموز ١٨٦١ ، كما وردت في «الفن والأدب» ص ٢١ - ٢٢) .

ان اشكال عصر النهضة المبكر - المرحلة البيودورية - كان جزئياً نتيجة حركة كمية وجزئياً نتيجة حركة عارضة . حركة عارضة بمعنى أن الطليقة البورجوازية في انكلترا قد مرجت أنتد عقيدتها الفكرية بعقيدة روما القديمة والبورجوازية الايطالية . الأمر الذي نتج عنه تغيير نوعي جديد في الشكل الجديد للعارضة البيودورية .

«السلعة هي أساساً مادة خارجية شيء تمكنه صقله، بشكل أو بآخر، من اشباع الحاجة الإنسانية. وطبيعة هذه الحاجات، سواء نشأت مثلاً في المعدة أو في الحيلة. لا تؤثر في المادة ... ان كل مادة نافعة، كالحديد والورق ... الخ. يجب النظر إليها من زاويتين، الكمية والنوعية. ان كل مادة كهذه هي تجمع خواص عديدة. ولهذا قد تكون نافعة بطرق مختلفة. واكتشاف هذه الطرق المختلفة، ومن ثم العثور على الاستعمالات المتعددة للأشياء، هو من فعل الوقت. فالوقت مطلوب أيضاً لاكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لكيفية المواد النافعة ... (كارل ماركس- رأس المال، المجلد الأول، القسم الأول، الفصل الأول، ص ٣).

ولكي تصبح مادة ما سلعة يجب أن تكون لها خاصيتان: «... في المقام الأول ان تكون شيئاً يبيع حاجة انسانية. وفي المقام الثاني أن تكون شيئاً يمكن مبادلته بآخر، (الدين، ماركسية ماركس وانغلز، ص ٣١) بمعنى أنه «... حتى تصبح سلعة فإن الناتج يجب أن يمر عن طريق التبادل بين أيادي أشخاص آخرين تكون لهم ذات قيمة استخدامية.» (رأس المال، نفس الموضع، ص ١٠)

ان شيئاً أو مبعداً أو معلوماً، يبي من قبل مجموعة من الناس. لا لاستعمالهم الشخصي الخاص. بل لاستعمال الجماعة أو لفرد واحد. هو سلعة. هكذا هي خواص السلع عموماً. وخواص العمارة كسلعة خصوصاً، لذلك فإن الأمر ينطوي على الايضاحات التالية:

١ - «... ان اكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لكيفية المواد النافعة، هو مسألة وقت اعتياداً على ظروف اجتماعية - اقتصادية، أي أن ليس كل فرد في المجتمع في انكناز في الوقت الحاضر لدى تصرفه الخاص استعمال سيارة، تلفزيون، صورة لـ رينولدز، ولكن وبصورة عامة ان كل فرد، بشكل أو بآخر، تحت تصرفه الخاص استعمال، أو امتلاك، دار سكن، بعبارة أخرى ان دار السكن في انكناز أصبح عموماً سلعة جوهرية.

٢ - ان حجم العمل المستخدم في إنتاج دار سكن هو أكبر بكثير من إنتاج أية سلعة أخرى جوهرية نسبياً. ان العمل المبيت في صنع حذاء، أو وجبة طعام، أو قطعة ملابس ... الخ هو أقل بكثير من العمل المبيت في بناء دار سكن. كذلك فإن استهلاك الحذاء يستغرق سنة أو سنتين أو حتى أقل بينما استهلاك دار السكن قد يظل ثلثة سنة أو أكثر.

٣ - ان إنتاج العمارة هو إنتاج متغاير الخواص. لذا تنشأ النتائج التالية:

(أ) ان الاستغلال النسبي لأجزاء بنائية ما من جهة. وعلاقة بعض هذه الأجزاء بقرع أخرى إنتاجية من جهة أخرى. يجعل من الممكن زيادة الإنتاج نسبياً في أحد الأجزاء أو بالعكس. والتحسين النسبي في بعض الأجزاء الأخرى أو بالعكس. لذا فإن احتمال حصول زيادة إنتاج نسبية في الزجاج. ولي عين الوقت شحنة نسبية في إنتاج الحجر أو الحديد ومن حركة تصاعد التحسين العلمي في إنتاج الزجاج والتخلف العلمي النسبي في إنتاج الحجر.

(ب) لأن الإنتاج النهائي هو تركيب ناتج جزئية صنعت على وجه الاستغلال يصبح من الممكن - إن لم يكن هو التطبيق المعتاد في الوقت الحاضر - جمع ناتجات بنائية غير متألقة بدرجة التطور. فمثلاً منشآت الحديد الملموم والأكساء الحجري. أو قباب الخرسانة القشرية وجدران الطابوق العادي ... الخ أو جمع الزجاج المنتج بصورة علمية مكثفة عالية مع طابوق متخلف مصنوع باليد من نوعية رديئة في نفس البناية.

ونكتبة للخواص الآتية الذكر للمارة كسلعة. لدينا النتائج التالية:

١ - عندما تصبح مرتبة ما لبنائية ما، كنتيجة للتطور الاجتماعي. سلعة جوهرية. مثلاً حانة شرب ... الخ. أو أن المرتبة كانت أصلاً موضوعاً ضرورياً. ثم أصبح سلعة جوهرية. مثلاً دار سكن ... الخ. فإنه ليس فقط سيستخدم المستعملون كل قوتهم لتقليل نوعيتها. بل أن الضرورة للبنية الاقتصادية في المجتمع الطبقي تقضي ببقاء النوعية متردية. ذلك لأن تحسين النوعية يتطلب على زيادة في حجم العمل المبيت في تلك المادة، بمعنى زيادة القوة الشرائية للناس وبالتالي انخفاض في فائض القيمة. ومن هنا التفاضل بين تحويط أو عارة نشأ للقلة أو للوفرة في مجتمع طبقي. مثلاً، كلما تحوت حركة الطبقة العاملة وقرى صراعها من أجل رفع مستوى معيشتها في مجتمع رأسمالي كلما زادت قوتها الشرائية. وبالتالي تحسنت نوعية وكمية المارة المنتجة لاستعمالها أو امتلاكها. إن المهتمين يتنافسون فيما بينهم أيهم يخفض مستوى دار السكن للطبقة العاملة إلى أدنى حد اجتماعي يمكن إحاطه. في حين أنهم رعا يتنافسون في ذات الوقت في مضمار مفاهيمهم وتجاربهم حيناً بصممون داراً لأحد الأغنياء. ما هو «دليل الإسكان»؟ إن لم يكن حماية أفراد الطبقة العاملة من مقاول البناء المضارب الذي قد ينشئ دوراً دون الحد الأدنى الاجتماعي الممكن إحاطه من جهة. وصون الطبقة المالكة للمغار بحيث لا يجري تجاوز هذا الحد الأدنى الاجتماعي الممكن إحاطه من قبل السلطات المحلية عند الإنشاء لأفراد الطبقة العاملة؟ ولكن، أي مجتمع رأسمالي قد أخرج حتى الآن «دليل إسكان» للسادة والأغنياء؟!

٢ - كنتيجة للضرورات الاقتصادية وأرو العقائدية فإنه مستمر مرتبة معينة من البناء بعملية متصاعدة من التطور التقني بالقياس إلى مراتب أخرى أو بالتناقض معها: إن التطور التقني المتصاعد خلال أواسط القرن التاسع عشر في محطات السكة الحديد والمستنبتات الزجاجية وأبنية المكاتب الكبيرة في لندن وشيكاغو لا يتناظر مع وضع التقنية في إنتاج دور السكن للطبقة العاملة في ذلك الوقت وفي هذين المكانين. هل يمكننا القول أن المنازل الريفية المعزلة لـ فرنك لويد رابت الشبية «بالزهرة بين الأشواك» لاستعمال ذوي الرخاء في النصف الأول من القرن العشرين هي بنفس المستوى التقني والمستوى الطبقة لبيوت الطبقة العاملة في نيويورك ومسا في نفس الحقبة؟

فضلاً عن ذلك فإن مراتب مختلفة من الأبنية المنشأة لنفس الطبقة من الناس تتطور بصورة غير

متساوية. مثلاً. صالة الحديد الصَّب والرجاج المتوجة لاستعمال أسرة مرفهة. على التقيض من بينها الفكري: فالأولى متقدمة كثيراً من الناحية التقنية. في حين أن الثاني هو بالمقارنة إنتاج متخلف للغاية.

وللتطور غير المتساوي جانبان.

(أ) التطور غير المتساوي الذي يسببه وجود الطبقات. وعليه فكلاً زاد الفاصل الطبقي شدة كلما بولغ في التطور غير المتساوي في انشاء نفس المربة من الأبنية. والمملوكة أو المستخدمة من تلك الطبقات المتعارضة.

(ب) أما الجانب الآخر فهو الإنتاج غير الجماعي وغير الواعي، الذي هو فوضي في الإنتاج عموماً. حيث يتطور أحد مراتب صناعة البناء وترك المراتب الأخرى وراءها. أو حيث تتخلف صناعة البناء بأسرها وراء فروع الصناعة الأخرى. ان عناصر معينة في بناية ما. والتي لها علاقة مباشرة بفروع الصناعة الأخرى، تتطور حسب التقدم السريع لتلك الفروع، مثل التطور السريع في إنتاج منشآت الرجاج والحديد الصَّب في أواسط القرن التاسع عشر، على التقيض من التقنية المتخلفة في إنتاج الاكساء الطابوقي لنفس البناية. ان الحديد الصَّب كان مرتبطاً مباشرة بإنتاج الكائن والجسور ... الخ.

وفي النظام الرأسمالي. تتطور المشاريع الفردية والفروع الفردية في الصناعة والبلدان الفردية تطوراً غير متساو ومتفرق. من الواضح أنه مع فوضى الإنتاج السائدة تحت الرأسمالية والتنازع المعموم بين الرأسماليين من أجل الأرباح. لا يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك، (الاقتصاد السياسي. ليونيف. ص ٢١٣).

(ج) عند النظر في مربة معينة من الأبنية يصبح واضحاً أن مزيداً من العمل قد أدخل في بناية لتستخدم أو تمتلك من فرد من الطبقات الحاكمة. بدرجة أكثر مما لو كانت البناية هي لأجل استخدام أو امتلاك فرد من الطبقات غير المالكة للعقار. ان حقيقة أن عمالاً أكثر سيبت في بناية معينة مما سيبت نسبياً في بنايات أخرى من نفس المربة، تفتح الامكانية للتطور التقني والتجاري وبزيد من التقدم في إنتاج العارة. ولذا نجد أن تاريخ العارة في المجتمعات الطبقيّة محصور ببنايات متقدمة متعزلة تستخدم من قبل الطبقات ذات الملكية العقارية. أو بتلك البنايات التي اشعبت في حين من الدهر لمطالب الاجنماعية - الاقتصادية بجمع طبقي. مثلاً الاهرامات المصرية، المعبد الاغريقي، المسرح المدرج الروماني، كاتدرائية القرون الوسطى. والقصر البلوري في القرن التاسع عشر.

ان العمارة هي فن وعلم معاً، انها فن لأن عليها اشاع مطالب عقائدية، وأنها علم بسبب التقنية المطلوبة لاشباع المطالب العقائدية والمادية. لذا فإن حجم الاسهام لعمارة ما يجب لنيه من جانبين: الأول. العلم - ما هو حجم الاسهام لتلك البناية في تطوير علم العمارة عموماً. أو ما هو اسهامها في تطوير إنتاج الأبنية؟ والثاني. الفن - إلى أي مدى اشيعت تلك البناية المطالب العاطفية لتلك الفترة المينة؟

(١) العمارة كعلم:

«الذكر الانساني. إذن قادر بطبيعته على عطاء الحقيقة المطلقة، بل ويقوم بهذا العطاء. الحقيقة المطلقة المكونة من المجموع الكلي للحقائق النسبية. ان كل عطورة في التطور العلمي تصيف طرات جديدة بمجموع الحقائق المطلقة. لكن حدود الحقيقة لكل فرضية علمية هي حدود نسبية تحت نارة. وتتلخص نارة أخرى. مع نمو المعرفة. يقول: داينزغن (ان الحقيقة المطلقة يمكن رؤيتها. وسامعها. وشمها. ولسها. وبالطبع معرفتها كذلك، لكنها لا تستوعب كلياً في المعرفة. (ص ١٩٥). فن نافلة القول أن صورة ما لا تستند موضوعها فيبقى الفنان متخلفاً وراء نموذج... كيف يمكن لصورة أن تتطابق مع نموذجها؟ انها تتمكن من ذلك على وجه التقريب. (ص ١٩٧). «لذا فإننا نستطيع معرفة الطبيعة واجزائها على نحو نسبي فقط، ذلك أنه حتى الجزء الواحد. على أنه مجرد علاقة مع الطبيعة. يمتلك مع ذلك طبيعة المطلق. طبيعة الطبيعة ككل. التي لا يمكن استغادها بواسطة المعرفة...» (لينين، المادية والنقد التجريبي. ص ١٣٣ - ١٣٤).

فضلاً عن ذلك «فن وجهة نظر المادية الحديثة، أي الماركسية. فإن حدود مقاربة معرفتنا للحقيقة المطلقة. والموضوعية، هي حدود مشروطة تاريخياً، لكن وجود مثل هذه الحقيقة هو كشرط. وحقيقة. اننا نتقرب قريباً منها هي كذلك غير مشروطة. ان خطوط محيطات الصورة مشروطة تاريخياً، لكن حقيقة ان الصورة تكشف عن نموذج موجود موضوعياً هي غير مشروطة. وعندما نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، في معرفتنا للطبيعة الجوهريّة للأشياء. إلى اكتشاف صيغة الأيونات الحمراء من قطران الفحم. أو إلى اكتشاف الانكسار في الفرة. فإن الاكتشاف مشروط تاريخياً، ولكن كون كل اكتشاف كهذا هو تقدم في المعرفة الموضوعية مطلقاً، إنما هو غير مشروط. وبكلمة واحدة فإن كل معتقد فكري مشروط تاريخياً. ولكن الصحيح بصورة غير مشروطة أن كل معتقد علمي (بالتفريق مثلاً عن المعتقد الديني) يناظر حقيقة موضوعية. طبيعة مطلقة.» (نفس المرجع. ص ١٣٤ - ١٣٥).

ان كل خطوة في تطوير المعرفة بخواص المواد واستعمالها تضيف «مقال ذرة» جديد لعلم العازة : ان معرفة خاصة واستعمال المواد لا تقتصر في العازة على خواص الجسر والعمود في البناء مثلاً. بل تشمل كذلك استعمال المواد لأسباب أخرى مثل الزجاج الملون من أجل نشر المحقد في تلك المرحلة إلى اخذ الأقصى . أو خواص العلاقات الجديدة للألوان . أو اكتشاف تأثير الظل على حواسنا ... الخ. كل هذه اكتشافات للعالم الموضوعي واسهام في علم العازة.

وليس كل اكتشاف في علم العازة هو حقيقة مطلقة. انه يجري «مقال ذرة» من الحقيقة المطلقة وعديداً من الحقائق النسبية التي هي مشروطة. لذا فإن كل فرضية علمية في العازة هي نسبية بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط . تتحد تارة : وتخلص تارة أخرى. ان اكتشاف القوس المستعرض في كاتدرائية درهام كان فرضية علمية إضافة إلى المعرفة في المستكنات . وحقيقة هذه الفرضية تطورت إلى القوس الأذق موضعاً، والمسطح، والمنحنى للأعلى والأقل كتلة، في كاتدرائية اكستر، لكن هذه الفرضية العلمية تقلصت حيناً اكتشاف المزيد من الحقائق المطلقة في المستكنات ولقدت فرضية جديدة توجت بقية سان پول. ان استعمال الحجر في القرون الوسطى سوى من «دوات» المعرفة وبالفهم الموضوعي أكثر من استعمال نفس المادة من قبل الاغريق. ان المعرفة العلمية – طريقة التصوير – المستخدمة في نشر المحقد المسيحي باستعمال المرحج هو أكثر تقدماً من الطريقة الاغريقية في استخدام نفس المادة. ان القلم البياني قادر على تصوير واقع الناس أكثر من أي شكل آخر من العرض التصويري السابق، كالتزجيج والزجاج الملون، والايقرنات والرسم الزيتي ... الخ.

(٢) العمارة كفن

ان اسهام الفن في العازة يجب ألا يقسم بمدى صلته بالعالم الموضوعي . بل بمدى اشباعه للمطلب العقائدي لذلك المجتمع المعين. ان الاسطورة اليونانية لا صلة لها بالواقع . وما هي إلا وهم من القرون الماضية (في دراسة التكوين الواقع للكون لا تشمل هذه الأساطير على أي حقيقة مطلقة) أما في مضمار الفن المعاري فإن التحت اليوناني الذي صور الأساطير اليونانية لا يزال فناً واحداً من أرقى الأشكال التي بلغها الفن . ومن جهة أخرى. ورغم أن الشكل الطبيعي للتحت اليوناني يجري من التصوير الواقعي للجسم الانساني أكثر مما يحويه التحت القوطي الروماني. فإن هذا الأخير لا يقل بأية حال من الأحوال عن الأول كشكل فني، أي إشباع المحقد لمجتمع معين.

ان الفن هو موقف الانسان العاطفي نحو الطبيعة. ويتطور معرفة الانسان الموضوعية للطبيعة – تراكم الحقائق المطلقة – يتطور الفن . الموقف العاطفي . باكتساب مزيد من حالات متقدمة من المواقف نحو الطبيعة، ومن هنا التطور المستمر للفن في فقدانته لصفاته الفنية «الحالصة» نحو حالة أسمي، نحو موقف أكثر موضوعية، نحو الطبيعة. بعبارة أخرى فإن الفن، هذا الموقف العاطفي، «يتبادل» أكثر فأكثر ويتداخل تمازجه بالفهم العلمي الموضوعي، مثلاً «الاسباب الشمسي» لشكل طائرة نفاثة، شكل دفة باخرة عصرية، كرسي مصمم من قبل ميرفان در رو، مقصورة قطار كهربائي ... الخ. ان الانحاز الحديث الكبير والاونومي (انحراف ذاتياً) يفضل الفصل بين موقف الانسان العاطفي وموقفه الواعي – العلمي – نحو الطبيعة، ان الأول، الموقف العاطفي، آخذ بالتضاؤل تدريجياً، والثاني، الموقف العلمي آخذ بالتطور تدريجياً. ويتداخل تمازجها فإن الانحاز الحديث قد خلق أشكالاً جديدة من التصميم الصناعي المعصري.

«من المعروف جيداً أن مراحل معينة من التطور الأممي للفن لا تقف على صلة مباشرة بالتطور العام للمجتمع. ولا بالقاعدة المادية والبنية الميكانيكية لتطوُّرها. لاحظ مثل الإغريق بالمقارنة مع الأمم الحديثة. أو حتى شكسبير. فبشأن صيغ معينة من الفن. كالملمحة مثلاً. فإن من المعروف منه أنها لا يمكن اتباعها فقط في شكل «عالم الملامح» حالما يأتي الفن كفن إلى حيز الوجود. بعبارة أخرى. أن الأشكال فن هامة معينة قد تكون في محض مرحلة دنيا من تطورها. فإن كان هذا صحيحاً بخصوص العلاقات المتبادلة للأشكال المختلفة في الفن ضمن حلقة الفن نفسها. فإن من غير المستغرب أن ذات الشيء صحيح بخصوص علاقات الفن ككل بالتطور العام للمجتمع. والصعوبة تقع فقط في التشكيلات العامة لهذه التناقضات. لما أن تحدد هذه حتى توضح. فلنأخذ مثلاً علاقة الفن الإغريقي وعلاقة الفن في عصر شكسبير بصيرنا هذا. فن المعروف جيداً أن الأسطورة اليونانية لم تكن فقط ترسانة الفن اليوناني. بل كانت كذلك الأرضية ذاتها التي منها اتبع هذا الفن. هل أن مشهد الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي رسمت المخلقة اليونانية والفن اليوناني شيء ممكن في عصر الآلة الأتوماتيكية والسكة الحديد والقاطرات والأبراق الكهربائية؟ أين موضع فولكان ياترى من روبرت وشركاه؟ جويتر من فليب الصراخ؟ هيرمز من مؤسسة موبيلير للأحياء؟ إن كل جهادة الأساطير يسيطرون على قوى الطبيعة ويرمون نطحتها، وذلك في المخلقة ومن خلالها. لذا فإننا نخشى حالما يسيطر الإنسان على قوى الطبيعة. ما الذي آلت إليه آفة الشهرة إلى جانب مؤسسة ميدان للطباعة؟ إن الفن اليوناني يشترط مسبقاً وجود الأسطورة اليونانية. أي أن الطبيعة بل وحتى شكل المجتمع محبوكان في الخيال الشعبي على هيئة فنية غير واعية. هذه هي مادته ... لكن الصعوبة هي ليست في فهم فكرة أن الفن اليوناني والملمحة اليونانية مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. إنها بالأحرى تكمن في أن تفهم لِمَ ما زالاً يؤلفان معنا مصدراً للمتعة الحالية ويسودان في بعض النواحي باعتبارها المقاس والتخوُّذ الذي يمكن نواله.

«إن الرجل لا يمكن أن يصبح حقلاً مرة أخرى، إلا إذا أصبح صبياناً. ولكن ألم يستمتع بالطرق الساذجة للطفل. ولم لا يبحث في بحث اصالتها بزعم أعل؟ أو ليست مئة كل حقبة مبعوثة تكون كالطبيعة حقاً في طبيعة الطفل؟ لم لا تمارس الطفولة الاجتماعية للإنسانية، حيث بلغت أجمَل تطورها. فتنها الأولية كمصدر لن يعود؟ ... إن فئة فهم لنا لا تتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي انبثقت منه. إنه بالأحرى ناتج هذا الأخير وهو بالأحرى ناشئ عن حقيقة أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي قام الفن في ظلها والتي في ظلها وحدها يمكن أن يظهر. هي ظروف لن تعود. (كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ص ٣٠٩ - ٣١٢).

ولا ينبغي أن نزن قيمة أن «فئة فهم لنا» بواسطة درجة موضوعيتها - المقارنة مع الواقع الموضوعي: إن هذا هو وظيفة العلم، بل بالأحرى إلى أي مدى يعكس الفن المعقد التقديمي لمرحلته، من جهة، وإلى أي مدى يلعب دوراً فعالاً في التطور الاجتماعي لتلك المرحلة. ليس هناك من بين آلاف وآلاف الأشياء البدائية التي نفخت فيها الحياة ومن بين مئات آفة الأساطير مجتمع الرق، والرب الاقطاعي الواحد. ليس هناك أي واحد منهم يتسجم مع الواقع أكثر من الآخر. إنهم وهم طفل وضرورة تاريخية. منها انتجت روائع الفن في الماضي، كالطوطم والزعراف الهندسية شجرية البدائية، والفرغرات السومرية والأهرامات المصرية وتيجان زهرة الزنق على الأعمدة، ونثال الآلهة الثبا، والمعد الإغريقي نفسه بكل ما فيه من طرز وقومصرات مثلثة وأخيلة بصرية، والمسيح في التزيينات المسيحية والقديسين في الزجاج

ان تولستوي كان ... «المعبر عن الأفكار والمشاعر التي انفلتحت صباغتها بين ملايين الفلاحين الروس في زمن كانت الثورة البرجوازية فيه تقترب من روسيا. ان تولستوي أصيل - عند اخذه ككل - ويعبر بالضغط عن الملامح المتعددة لثورتنا كثورة برجوازية فلاحية. من وجهة النظر هذه فإن التناقضات في آراء تولستوي هي حقاً مرآة تلك الظروف التناقضية التي كان على الفلاحين في ظلها أن يلعوا دورهم التاريخي في تاريخنا» (لينين). مقال «تولستوي كمرآة للثورة الروسية». مقتبس من «مقالات عن تولستوي» دار نشر اللغات الأجنبية. موسكو. ١٩٥١. ص ١١).

ثم أن ... «تولستوي عبر في أعماله عن القوة والضعف. الجبروت والمحدودية لحركة جماهير الفلاحين بالضغط. ان احتجاجه العيور، الحماسي، وأخاد بصورة لا تعرف الرحمة في الغالب، ضد الدولة والشرطة والكنيسة الرسمية يصور مشاعر الديمقراطية الفلاحية البدائية التي تراكت فيها أكذاس الغضب والكراهية في قرون من العبودية والاستبداد البيروقراطي والسرقة واليسوعية وعذاب الكنيسة وغالها ... ان شبه الذي لا هوادة فيه للرأسمالية، تستغزه أعقق المشاعر واعى الغضب يصور كامل الرعب الذي يشعر به الفلاح التقليدي ضد عدو جديد، غير مرئي، مهيمن يتقدم نحوه من مكان ما في المدينة، أو من مكان ما من خارج البلاد، عظماء، داس الحياة الريفية، جانياً ما لا مثل له من الخراب والفقر والموت جوعاً والتضيق والبقاء والسفاس - كل شروء وحشية التراكم البدائي» وقد تضاعفت مئات المرات بزورها في التربة الروسية آخر الوسائل بالذات للسرقة التي ابتدعها المستر كويون.

(المستر كويون. استعارة تعبير استعمل في الأدب الروسي في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي كرمز لرأس المال والرأسمالين).

ولكن وفي ذات الوقت كشف البروليتاري العيور والشاحب الحماسي والناقد الكبير. كشف في عمله عن فشل في فهم أسباب الأزمة التي كانت تقترب من روسيا ووسائل تجنبها، الأمر الذي هو فقط من سجاتيا الفلاح التقليدي. الساذج. لا الكاتب المظف ثقافة اوروبية. فبالنسبة له أصبح النضال ضد الدولة الاقطاعية والبوليسية. ضد الملكية، استنكاراً للسياسة وأدى إلى عقيدة «لا تقاوم الشر» ونشأ عنه الامتزاج الكلي عن النضال الثوري للجماهير في ١٩٠٥-١٩٠٧. (نفس المرجع، ص ١٨-١٩).

بعبارة أخرى، ورغم أن موقف تولستوي كان بمعنى من المعاني غير علمي، بلقي الحقيقة قائمة بأنه كان فناناً عظيماً، مجرد أنه عبر عن مطامح وعواطف الفلاحين في مرحلته الزمنية.

ان المجتمعات القديمة لم تقسم قط، بصورة واعية، عملاً فنياً بواسطة المدى الذي يعكس فيه معتقدها أو معتقد مجتمعات أخرى. بل قيمته بالأخرى بواسطة المدى الذي تستطيع فيه الانتفاع من ذلك الفن لاشباع معتقدها. وصحياً أعيد اكتشاف جمال الفن الكلاسيكي من قبل البورجوازية المبكرة، لم يكن ذلك إلا نتيجة تزامن معتقدها مع المعتقد الكلاسيكي، الوطنية الرومانية، القانون، الفلسفة ... الخ. بعبارة أخرى. انها «الاستعارة والانتفاع من قبل البورجوازية التي ما زالت فنية في إيطاليا من شكل فني قديم للمجتمع الروماني. ان ذات الشكل، الشكل الكلاسيكي. قد رفض بعدئذ من قبل قسم غير قليل من البورجوازية خلال

منتصف القرن التاسع عشر في إنكلترا حين «أعيد اكتشاف» جمال الفن القوطي . وذلك عندما لم يندمج تطور الثورة الصناعية مع توقعات ومطامح ذلك القسم من البروجوازية . أي الشفاء المتزايد للجماع، و«وحركة الطبقة العاملة وقرنها المهددة ... الخ . الأمر الذي أدى إلى المبالغة والتجديد الفائق من قبل أنصار مدرسة رسكن لما كان يدعى آنذاك بالسماطة القروسطية والمقدوس . ومن هنا الاحياء القوطي في إنكلترا وجنوب الصناعة البدوية.

ان المادة التاريخية وحدها يوسعها اكتشاف القيمة الحقيقية لاسهام عمارة ما . ذلك لأنها غير متعامدة على أية مرحلة معينة . ولذا فإن تاريخ العمارة بالنسبة للإدابة التاريخية هو تاريخ عملية التطور لمظاهر العمارة .

ان درجة حجم الحقائق العلمية الموضوعية في قطعة فنية هي درجة مشروطة . ان حقيقة أي عمل فني يجري من الحقائق المطلقة بدرجة أقل بالقياس إلى علم مرحلته . أو بالقياس إلى الحقائق النسبية في عمل فني أسبق . لا تقلل من قيمته - فناء المعرفة بالجسم الانساني في النحت الروماني على التقيض من الوجه الروماني للمسيح في المسيحية المبكرة . ان نسبة الحقائق المطلقة إلى الحقائق النسبية «بصورة خالصة» في عمل فني» هي نسبة مشروطة . (وجملة نسبية «بصورة خالصة» تستعمل هنا بمعنى الافتراض الوهمي الخالص). ان قيمة قطعة فنية يعتمد على مدى اشباعها للنسبة الضرورية اجتماعياً بين الأوهام والواقع - وجه المسيح الروماني الضروري اجتماعياً . ان نمو وتطور العلم يمتد أكثر فأكثر جعل الأوهام والعييات الماضية منحصرة بالكتب والمتاحف . مع هذا فان النسبي «بصورة خالصة» في عمل فني سوف لا يفقد قيمته . لأن المادة التاريخية تفر ضرورته التاريخية . ولذا فإننا سوف نستمتع ، وحتى بدرجة أكبر . بأوهام الطفل من القرون الماضية : ان عدم الايمان بهذا الرب أو ذاك سوف لا يقلل . من الوجهة المادة التاريخية ، من جمال المسيح في الزجاج الملون أو في المرجع للقرون الماضية . كما لا يتجاهل الفنون التي عكست الغيبة المصرية لأن تلك الغيبة لا صلة لها بالحقائق لعلمنا الحديث . ان هذا يحدث فقط ، وقد حدث ، حيناً لم يكن الانسان واعياً لعملية التطور التاريخي للمجتمع . ولذا كان قادراً أن يختار في الفن . كشيء جميل ، ما يلائم معتقده ، وبالتالي استيعاب الاشكال القدسية للمعتقدات الزائلة والانتفاع بها .

وخاصاً فإن العمارة يجب تنظيمها من جانبين : الأول - كفن (الموقف العاطفي للانسان نحو الطبيعة) ، والثاني - كاتناج .

العمارة كفن - فكرة . وظيفتها حفظ ورسم وتثبيت ... الخ البنية القولية . انها تصيح تقديمية أو تخلفية وفقاً لما تكون عليه البنية القولية سواء نامية أو مضمحلة . العمارة كاتناج هي تقديمية أو تخلفية وفقاً لما تكون عليه التقنية المستخدمة سواء نامية أو مضمحلة - أي إلى أي مدى تناظر هذه التقنية مع اتجاه الحركة المجموع الكلي للتقنية لتلك المرحلة من جهة ، وإلى أي مدى تشبع تلك التقنية المخصصة مطالب البنية القولية : من جهة أخرى .

ان النظر في العمارة كمفكرة خالصة ، منفصلة عن قاعدتها للمادية التي خلقت الفكرة ، أو عن الاتناج الفعلي للعمارة ، هو المثالية بعينها ، انه التاريخ بدون «قاعده الأرضية» مما كانت تلك النظرية ذكية وضرورية تاريخياً . ان فصل العمارة عن فكرتها الاجتماعية ، بمحتواها ، والنظر فيها كاتناج خالص ، هو للمادية الميكانيكية بعينها ، نظرية لا تقر بوعي الانسان في المجتمع - رجائاً ليسوا باجتماعيين

عبارة أخرى. لم صنعت بنابة ما؟ وهذا يخص محورها والدور الذي لعبه ذلك المحتوى في تطور المجتمع. وذلك من ناحيتي المطلب المادية والعاطفية لذلك المجتمع.

إذن كيف صنعت؟ وهذا يخص التقنية المستخدمة ومدى اشباعها لمطالب المحتوى.

ما أن يثبت شكل في العارة. ويتكرر انتاجه. حتى يصبح طرازاً. ولأن للطراز عوامل ذاتية كاملة فإنه سيختلف في مراحل أخرى. في حين أن المطلب الاجتماعي والتقنية التي خلفها قد تطورت إلى طور أعلى. انه سيختلف طاماً أن بعض البقايا من المطلب الاجتماعي القديم ومن التقنية مستمرة بالوجود في المحتوى المطور حديثاً وفي التقنية. ولذا بتألف الطراز مع تطور الشكل الجديد أو نأسيه. انه يصبح عبة بطريقة مزدوجة.

أولاً، عبة لعملية التثبيت السريع للنية القوية الجديدة التي هي في طور الخلق أو التطوير، وثانياً، عبة للانتاج الجديد الذي يجري خلقه لاشباع المطلب الجديدة، لا لسبب إلا لأن الأشكال القديمة تعرض طبيعتها وظرف انتاجها على التقنية المطلوبة والمخلوقة حديثاً. ان هذه الظاهرة هي في غاية الوضوح خلال المراحل الانتقالية في التطور من طراز إلى آخر.

وقبل أن تأتي أية حركة عرضية لشكل ما إلى الوجود، فإنه يجب تجريد ذلك الشكل - تجريده بمعنى فصله من ظروفه التاريخية الفعلية فيما يتعلق بالمطلب الاجتماعي والتقنية معاً. ودرجة حجم هذا التجريد تقرر المدى الذي يستمر فيه هذه الحركة العرضية بالبقاء أو بالانحياز قبل أن تفعل فعلها ككناخ للمطلب الاجتماعي والتقنية معاً، أو بالعكس كعامل تصعيد تحت ظروف معينة. مثلاً، الحركة العرضية للكلاسيكية في الكلا، والتي تطورت إلى صالة الولايم ومستشفى غرينج. والتي استمرت لعاية بنابة سلفرجز وبنابات وايت هول الحكومية. فإنها حركة أصبحت في النثل الأخير عائقاً كبيراً للانتاج لكنها لم تصبح بعد كابحاً له لا يمكن تخطيه. وما أن يصل الشكل القديم الذي اعين في قفزة النوعية إلى شكل جديد - كابحاً أو عائقاً كبيراً جداً للانتاج فإن الحركة العرضية تنسي ويظهر للوجود شكل نوعي جديد، ثم في المدى البعيد أسلوب جديد، مثلاً، الزعرقة الكلاسيكية للعربات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وشكل العربة ككل. فإن هذا قد استمر في إنتاج السيارات الأولى، وكنتيجة لتطور انتاج السيارات فإن الحركة العرضية - شكل العربة - قد انتهت، ان الحركة العرضية قد قفزت إلى حركة نوعية جديدة، ومن هنا السيارة الحديثة للقرن العشرين. بالإضافة إلى ذلك فإن عناصر بسيطة في العارة، مثل الأبواب والمثبتات الزخرفية والتوالدة ... الخ يمكن تجريدها إلى علاقات وأبعاد محددة ومنفصلة تماماً عن مواصلها، وبالتالي تجريدها إلى علاقات رياضية. ان هذا الشكل الأخرى من التجريد يمكن أن يعيش ولفترة أطول من الأشكال الأخرى ذات درجات دنيا من التجريد، في تاريخ العارة قبل أن يصبح عائقاً كبيراً لتطور العارة عموماً. ومن هنا مجموعة البدال الذهبي.

تقديم

تقع مفهومان أساسيان للتطور. الأول المفهوم الميكانيكي الذي يحتر التطور بمثابة زيادة بسيطة. تكرار بسيط. وتراكم ومزج للأشياء الموجودة سلفاً. لذا فإن هذا المفهوم غير قادر على تفسير نشوء الحديد من القديم. كيفية وسبب مجيء عملية ما لحيز الوجود. كيفية تطور التغيير الكمي إلى تغيير نوعي. وبالتالي فإنه يتطلب العون من شيء خارجي، عن العمليات المادية الفعلية، ولذا فإنه بشكل أو بآخر يدخل الظاهرة غير المرئية في عمليات تطور المادة. والثاني هو المفهوم المادي الجدلي، المفهوم الذي «... ينطلق من وجهة نظر تفيد بأن كل شيء يتطور بواسطة نزاع بين أعضاده بواسطة فصل. انقسام، لكل وحدة إلى أعضاد قائمة بذاتها بشكل مبادل ... أنه يقتضي التفلل في أعماق عملية محصورة، والكشف عن القوانين الداخلية التي هي مسؤولة عن تطور تلك العملية. هذا المفهوم يعني أسباب التطور ليس خارج العملية. بل يطانها ذاته. أنه يعني أساساً للكشف عن مصدر «الحركة الذاتية للعملية.» (الفلسفة الماركسية - شيروكوف. المرجع السالف ذكره. ص ١٣٩).

لذا فلا يكتفي اكتشاف التناقض الأساسي في العمارة. بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية، كما أن من المهم على السواء اكتشاف التناقض الباطني للتناقضات الخاصة والعامة. لا بل أكثر، فن بين مئات ومئات التناقضات الخاصة يجب تشخيص التناقض الرئيسي، الأساسي والحواري، وكل تناقض خاص يجب تصنيفه حسب الدور الذي يتخذه في الظاهرة موضوعة الفحص.

«وليس فقط كل وحدة تحوي لذاتها المبدأ القطبية، بل أن هذه الأضداد مترابطة بصورة متبادلة بعضها ببعض، إن جانباً واحداً من تناقض، لا يمكنه البقاء بدون الآخر ... ليس تمة عمل ميكانيكي بدون فعله المقابل. إن الانحلال الكيميائي للذرات مرتبط بشكل لا يفصم مع اتحادها. والطاقة الكهربائية تنفص عن نفسها على شكل كهربائية متبادلة - إيجابية وسلبية ...» (نفس المرجع، ص ١٥٨).

إن التجوال الاجتماعي، لجوال الإنسان داخل المحيط لبنانية ما لا يمكن أن يتحقق في العمارة بدون سبق وجود المحيط، أو المنشأ، والعكس بالعكس. فإن المنشأ، الهيكل الحديدي، الجانب الآخر من التناقض، لا يمكن أن يوجد بدون متطلبات المطلب الاجتماعي. ثم، الجانب المخصوص، مقاومة الهيكل الانشائي، لا يمكن أن يوجد بدون الحاذبية، ولا يمكن للحاذبية من جهة أخرى باعتبارها القطب المضاد، أن توجد بدون مقاومة الهيكل. إن المنشأ والتجوال الاجتماعي هما ضدان، ولي توحدتهما وتزاغهما، تنبثق على مصدر وجودهما وقاتنهما. وأنه بموجب

هذا القانون يمكن إضاح القفزة من القوس القرمطي المستدق إلى المسطح ذي الأسكفة للمرحلة البيودورية في انكلترا. وكذلك ظهور وزوال الاستخدام العام للزجاج الملون في عارة القرون الوسطى الأنكليزية.

ان جدلية الثمارة تظهر نفسها على النحو التالي:

١ - الموضع الطبيعي لبنابة ما يقرره المطلب الاجتماعي - بتناقضه مع التقنية. وهذا التناقض له جانبان:

(أ) ان المطلب الاجتماعي لبنابة ما يقرره موضعها الاجتماعي - الجغرافي، كقربها من نهر أو قرب وطورها على جبل ... الخ من جهة، أو في مدينة أو قرية من جهة أخرى. هذا الجانب يقرر توفر مواد البناء كالطين والحجر والخشب ... الخ ويقرر العلاقة الاجتماعية بين بنابة وأخرى. والتقنية باعتبارها قطعاً مضاداً. تنفع من هذه المواد الموجودة. فتقدم البنابة العينة وفق موضعها وضرورتها الاجتماعيتين.

(ب) الطبيعة الخاصة لموقع البنابة: الطين، الرمل، الحجر ... الخ والتقنية تحل مسألة الموقع لتلك البنابة في موضعها ذاك المخصوص.

٢ - الجوال الاجتماعي. أي حركة الناس المشروطة اجتماعياً، وذلك من ناحية علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالإنسان معاً. هو في بنابة ما، القطب المضاد للتقنية في حل متطلبات هذا الجوال: نمط مختلف من التحويط مثلاً يكون مطلوباً لعمل دون البيت. في البيت لجوال الإنسان مشروط بعلاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالطبيعة. كقطب مضاد للتحويط الممكن تقنياً. هذا التناقض يقرر حجم وعدد وعلاقة الغرف ... الخ في البيت. هذا هو تناقض الجوال الإنساني، كهدف، للتمشأ الممكن تقنياً بصورة عامة.

٣ - علاقة التوافد الضرورية اجتماعياً، الناحية الصحية، الناحية المعاقلة والمادية في تناقض مع التقنية المطلوبة لاشباع هذه الحاجات. ان التطور التقني للتأفدة القوطية في انكلترا قد حتمته اجتماعياً مفاهيم صحية أفضل. وأمن اجتماعي أكبر، واستعمال التأفدة لأغراض عقائدية، أي الزواج الملون.

٤ - ان الحاجة المعاقلة الضرورية اجتماعياً في تناقض مع التقنية - هذا التناقض لا يشرط فقط الجوال الفعل العام، أو مفهوم الحيز للحبة الزمنية، مثل غيبة المهد المصري ... الخ، بل ينطوي كذلك على النشر المباشر لأفكار الحقة. مثل النحت وفرجاج الملون والأعمدة المنحبة، والنيجان والزخارف عامة.

٥ - الأشكال القائمة سلفاً بالتناقض مع اتاج شكل جديد، أي الشكل القائم سلفاً، استيعاب وإسعارة الأشكال بالتناقض مع التقنية، والعكس بالعكس: التقنية القديمة بالتناقض مع اتاج أشكال جديدة، وأشكال مستوعبة أو مستعارة كما يقضيه عامل المعوى.

ان استمرارية الأشكال أو استعارة الأشكال القديمة المطلوبة من قبل المعوى، المطالب المادية

والعائلة ممتعة للقاعدة والبنية العقلية للمجتمع - كتنجيم اما لتخلف أفكار قديمة أو لتزامل مع أفكار قديمة أو مؤسسات وعادات اجتماعية قديمة - تتألف مع الظروف التي تتطلبها التقنية الجديدة في إنتاج شكل جديد. ان الطرائق القديمة للتقنية. بمعنى كونها عاملاً في إنتاج الشكل، تتألف مع المتطلبات الجديدة للمحتوى المتولد حديثاً. أي متطلبات القاعدة المتولدة حديثاً والبنية العقلية المتولدة أيضاً حديثاً. في إنتاج شكل جديد.

لندن ١٩٥١

الفهرس

- ابراهيم، أحمد مختار. ٩ - ١٠ - ١٥.
 ابراهيم، مصطفى مختار. ١٥.
 أبو غريب، ١١٢.
 اينوس، راجع معبد اينوس
 الاتحاد السوفيتي، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٤، ٥٧، ٥٨، ٧٥، ١١٣.
 آدم، زوربت، ٢٧، ٢٨.
 ازنيس، راجع معبد ازنيس.
 ارسطو، ١٥٦.
 الارميتاجي، سيبا، ١٤.
 ازنوف، ٣١.
 آستان، س. ه. ٥٩.
 الايمان، ك. س. ٣٥.
 القور، القار، ٤٤.
 القازينو، مبارزا، ١١٦.
 لكاتيا، ٩٥.
 القرايت الأولى، ٩٥.
 لمانا، لمانسيت، ١٦.
 القلم، مايكل، ٩٩، ١٥٤.
 السكب، جون، ٢٣.
 الاطباغيا، ١١، ١٢٩.
 الخطر، ٣٨.
 انكلترا، ١٢، ١٣، ١٤، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٥٠، ٥٩، ٩٠.
 ٦٤، ٧٤، ٧٥، ٨٦، ٩٠، ٩٤، ٩٧، ٩٨، ١٠٥.
 ١٠٦، ١٠٩، ١٠٩ - ١٣١، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦.
 ١٥٧، ١٦٥.
 أير
 القيس، ٦٠، ٩١، ١٠٧، ١٠٨.
 القين، ٣١، ٣٤.
 اوسبار، ٢٠.
 اوروزبا، ٥٨، ٩٥.
 اورمان، يارون يوجين، جورج، ٣٣.
 الأيام الأخيرة لريوس، ١٣.
 ايطاليا، ٩٥، ٩٦، ١٠٦، ١٥٣، ١٥٥.
 ايجل، برج، ٢٨.
 ايجل، غرسلاف، ٢٩.
 باداميون، حكمة القمار، ٢٤.
 باراك الشطون، ١٥.
 باريس، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٦٦.
 باكستان، جوزيف، ٢٥، ٢٦، ٧٤، ٧٥، ١٠٧، ١٥٤.
 القيايم هانوس، ٢٧، ١٥٥.
 القياوطوس، ٩، ١٤، ٢٢، ٢٤، ٥٢، ٥٣.

- باولنسي. اڊوارڊ. ۱۲۸.
 باير. جون. ۱۵.
 برنگارڊ. ت. ف. ۲۶.
 براڻ. جيسيس. ۲۶. ۷۵.
 بروئيسڪي. فيليپ. ۱۱۰.
 بيلدا. ا. ۵. ۱۰. ۱۱. ۱۲. ۱۳. ۱۴. ۱۷. ۲۰. ۲۹. ۳۲. ۳۳. ۳۵.
 بقرار. الطوفان. ۵۲.
 بلائيوي. انڊريا. ۹۷.
 بيلانيوي. ۱۰۸.
 البالي. ۳۶. ۵۷. ۵۸.
 اليوزار. ۹.
 بوزارڊ. ۲۰.
 بينيول. ۱۲. ۲۰.
 بيزاري. ج. ۱۵۸.
 بويه. اوسٽ. ۲۹. سڪنه تي شارع فرانڪلين. ۳۲. ۳۳.
 بيلڪس. پاپلو. ۱۰. ۱۳۵.
 بيجن. اوفستس ولي. ۱.
 باير. رالف. ۶۱.
 بافلن. فلاڊيلف. ۳۶. ۵۲.
 البيريلڊ. ۵۸. ۱۲۹. ۱۳۰.
 ليريون. برج. ۱۱۰.
 لوزر. ريشارڊ. ۳۶.
 لئساوورث هائوس. ۱۰۷.
 لئڪور. مجموعت. ۲۲.
 لئڪيبيڪ. ۵۸. ۱۲۹. ۱۳۰.
 لئورڊ. لوماس. ۲۹. ۹۰. ۹۱. ۱۰۷.
 لئفيلڊ. ۱۱.
 لئسوي. لو. ۱۶۳.
 لئفارجي. ريفل. ۱۹.
 لئفارجي. ڪاملي. ۷. ۸. ۹. ۷۵-۷۶.
 لئفيلڊسڪي. ۱۱. ۱۲. ۲۰.
 لئسور. ۲۵. ۳۶.
 لئس. ۲۶. ۹۰.
 لئس. حسان الدين. ۱۶.
 لئس. ايلڊ. ۹۱. ۹۲. ۹۳. ۹۴. ۹۵. ۱۰۸. ۱۵۳.
 لئس. اولڊ. ۹۶.
 لئس. لئوي. ۵۷.
 لئس. لئلي. ۱۱.
 لئلي. ۳۱.
 لئلي. ۸.
 لئلي. ۹۹. ۱۵۴.
 دائي. سڪندور. ۳۶-۳۷.
 دائي. نعيم يوسف. ۱۳. ۱۴. ۱۵.
 دائي. ب. ف. ۶۶.
 دائي. سئبل. حرڪت. ۳۶.
 دائي. ۱۲.
 دائي. ۱۲.
 دائي. ۳۷. ۳۸. ۱۵۸.
 دائي. ۵۲.
 دائي. ۱۵. ۱۶.
 دائي. ۳۶. جون. ۱۳۱.
 دائي. ۱۵. ۱۵۴.
 دائي. ۱۱.
 دائي. ۹۸.
 دائي. ۳۷. ۳۸. ۵۵. ۱۶۱.
 دائي. ۱۶۲.
 دائي. ۲۲. ۲۳. ۵۰. ۵۲. ۶۲. ۶۶.
 دائي. ۱۵۹.
 دائي. ۲۴. ۲۵.
 دائي. ۱۲. ۱۳. ۱۴.
 دائي. ۸.
 دائي. ۱۵. ۱۶. ۱۷.
 دائي. ۵۸. ۱۲۹.
 دائي. ۱۶۵.
 دائي. ۲۰.
 دائي. ۱۰. ۱۱. ۱۲. ۱۹. ۲۰.
 دائي. ۱۱. ۱۲. ۱۶.
 دائي. ۲۰.
 دائي. ۳۵. ۵. ۵.
 دائي. ۲۰.
 دائي. ۲۶.
 دائي. ۱۶۲.
 دائي. ۱۱.
 دائي. ۸. ۱۱.
 دائي. ۱۱. ۱۲. ۱۳. ۱۴. ۱۵. ۱۶. ۱۷. ۱۸. ۱۹. ۲۰. ۲۱. ۲۲. ۲۳. ۲۴. ۲۵. ۲۶. ۲۷. ۲۸. ۲۹. ۳۰. ۳۱. ۳۲. ۳۳. ۳۴. ۳۵. ۳۶. ۳۷. ۳۸. ۳۹. ۴۰. ۴۱. ۴۲. ۴۳. ۴۴. ۴۵. ۴۶. ۴۷. ۴۸. ۴۹. ۵۰. ۵۱. ۵۲. ۵۳. ۵۴. ۵۵. ۵۶. ۵۷. ۵۸. ۵۹. ۶۰. ۶۱. ۶۲. ۶۳. ۶۴. ۶۵. ۶۶. ۶۷. ۶۸. ۶۹. ۷۰. ۷۱. ۷۲. ۷۳. ۷۴. ۷۵. ۷۶. ۷۷. ۷۸. ۷۹. ۸۰. ۸۱. ۸۲. ۸۳. ۸۴. ۸۵. ۸۶. ۸۷. ۸۸. ۸۹. ۹۰. ۹۱. ۹۲. ۹۳. ۹۴. ۹۵. ۹۶. ۹۷. ۹۸. ۹۹. ۱۰۰. ۱۰۱. ۱۰۲. ۱۰۳. ۱۰۴. ۱۰۵. ۱۰۶. ۱۰۷. ۱۰۸. ۱۰۹. ۱۱۰. ۱۱۱. ۱۱۲. ۱۱۳. ۱۱۴. ۱۱۵. ۱۱۶. ۱۱۷. ۱۱۸. ۱۱۹. ۱۲۰. ۱۲۱. ۱۲۲. ۱۲۳. ۱۲۴. ۱۲۵. ۱۲۶. ۱۲۷. ۱۲۸. ۱۲۹. ۱۳۰. ۱۳۱. ۱۳۲. ۱۳۳. ۱۳۴. ۱۳۵. ۱۳۶. ۱۳۷. ۱۳۸. ۱۳۹. ۱۴۰. ۱۴۱. ۱۴۲. ۱۴۳. ۱۴۴. ۱۴۵. ۱۴۶. ۱۴۷. ۱۴۸. ۱۴۹. ۱۵۰. ۱۵۱. ۱۵۲. ۱۵۳. ۱۵۴. ۱۵۵. ۱۵۶. ۱۵۷. ۱۵۸. ۱۵۹. ۱۶۰. ۱۶۱. ۱۶۲. ۱۶۳. ۱۶۴. ۱۶۵. ۱۶۶. ۱۶۷. ۱۶۸. ۱۶۹. ۱۷۰. ۱۷۱. ۱۷۲. ۱۷۳. ۱۷۴. ۱۷۵. ۱۷۶. ۱۷۷. ۱۷۸. ۱۷۹. ۱۸۰. ۱۸۱. ۱۸۲. ۱۸۳. ۱۸۴. ۱۸۵. ۱۸۶. ۱۸۷. ۱۸۸. ۱۸۹. ۱۹۰. ۱۹۱. ۱۹۲. ۱۹۳. ۱۹۴. ۱۹۵. ۱۹۶. ۱۹۷. ۱۹۸. ۱۹۹. ۲۰۰. ۲۰۱. ۲۰۲. ۲۰۳. ۲۰۴. ۲۰۵. ۲۰۶. ۲۰۷. ۲۰۸. ۲۰۹. ۲۱۰. ۲۱۱. ۲۱۲. ۲۱۳. ۲۱۴. ۲۱۵. ۲۱۶. ۲۱۷. ۲۱۸. ۲۱۹. ۲۲۰. ۲۲۱. ۲۲۲. ۲۲۳. ۲۲۴. ۲۲۵. ۲۲۶. ۲۲۷. ۲۲۸. ۲۲۹. ۲۳۰. ۲۳۱. ۲۳۲. ۲۳۳. ۲۳۴. ۲۳۵. ۲۳۶. ۲۳۷. ۲۳۸. ۲۳۹. ۲۴۰. ۲۴۱. ۲۴۲. ۲۴۳. ۲۴۴. ۲۴۵. ۲۴۶. ۲۴۷. ۲۴۸. ۲۴۹. ۲۵۰. ۲۵۱. ۲۵۲. ۲۵۳. ۲۵۴. ۲۵۵. ۲۵۶. ۲۵۷. ۲۵۸. ۲۵۹. ۲۶۰. ۲۶۱. ۲۶۲. ۲۶۳. ۲۶۴. ۲۶۵. ۲۶۶. ۲۶۷. ۲۶۸. ۲۶۹. ۲۷۰. ۲۷۱. ۲۷۲. ۲۷۳. ۲۷۴. ۲۷۵. ۲۷۶. ۲۷۷. ۲۷۸. ۲۷۹. ۲۸۰. ۲۸۱. ۲۸۲. ۲۸۳. ۲۸۴. ۲۸۵. ۲۸۶. ۲۸۷. ۲۸۸. ۲۸۹. ۲۹۰. ۲۹۱. ۲۹۲. ۲۹۳. ۲۹۴. ۲۹۵. ۲۹۶. ۲۹۷. ۲۹۸. ۲۹۹. ۳۰۰. ۳۰۱. ۳۰۲. ۳۰۳. ۳۰۴. ۳۰۵. ۳۰۶. ۳۰۷. ۳۰۸. ۳۰۹. ۳۱۰. ۳۱۱. ۳۱۲. ۳۱۳. ۳۱۴. ۳۱۵. ۳۱۶. ۳۱۷. ۳۱۸. ۳۱۹. ۳۲۰. ۳۲۱. ۳۲۲. ۳۲۳. ۳۲۴. ۳۲۵. ۳۲۶. ۳۲۷. ۳۲۸. ۳۲۹. ۳۳۰. ۳۳۱. ۳۳۲. ۳۳۳. ۳۳۴. ۳۳۵. ۳۳۶. ۳۳۷. ۳۳۸. ۳۳۹. ۳۴۰. ۳۴۱. ۳۴۲. ۳۴۳. ۳۴۴. ۳۴۵. ۳۴۶. ۳۴۷. ۳۴۸. ۳۴۹. ۳۵۰. ۳۵۱. ۳۵۲. ۳۵۳. ۳۵۴. ۳۵۵. ۳۵۶. ۳۵۷. ۳۵۸. ۳۵۹. ۳۶۰. ۳۶۱. ۳۶۲. ۳۶۳. ۳۶۴. ۳۶۵. ۳۶۶. ۳۶۷. ۳۶۸. ۳۶۹. ۳۷۰. ۳۷۱. ۳۷۲. ۳۷۳. ۳۷۴. ۳۷۵. ۳۷۶. ۳۷۷. ۳۷۸. ۳۷۹. ۳۸۰. ۳۸۱. ۳۸۲. ۳۸۳. ۳۸۴. ۳۸۵. ۳۸۶. ۳۸۷. ۳۸۸. ۳۸۹. ۳۹۰. ۳۹۱. ۳۹۲. ۳۹۳. ۳۹۴. ۳۹۵. ۳۹۶. ۳۹۷. ۳۹۸. ۳۹۹. ۴۰۰. ۴۰۱. ۴۰۲. ۴۰۳. ۴۰۴. ۴۰۵. ۴۰۶. ۴۰۷. ۴۰۸. ۴۰۹. ۴۱۰. ۴۱۱. ۴۱۲. ۴۱۳. ۴۱۴. ۴۱۵. ۴۱۶. ۴۱۷. ۴۱۸. ۴۱۹. ۴۲۰. ۴۲۱. ۴۲۲. ۴۲۳. ۴۲۴. ۴۲۵. ۴۲۶. ۴۲۷. ۴۲۸. ۴۲۹. ۴۳۰. ۴۳۱. ۴۳۲. ۴۳۳. ۴۳۴. ۴۳۵. ۴۳۶. ۴۳۷. ۴۳۸. ۴۳۹. ۴۴۰. ۴۴۱. ۴۴۲. ۴۴۳. ۴۴۴. ۴۴۵. ۴۴۶. ۴۴۷. ۴۴۸. ۴۴۹. ۴۵۰. ۴۵۱. ۴۵۲. ۴۵۳. ۴۵۴. ۴۵۵. ۴۵۶. ۴۵۷. ۴۵۸. ۴۵۹. ۴۶۰. ۴۶۱. ۴۶۲. ۴۶۳. ۴۶۴. ۴۶۵. ۴۶۶. ۴۶۷. ۴۶۸. ۴۶۹. ۴۷۰. ۴۷۱. ۴۷۲. ۴۷۳. ۴۷۴. ۴۷۵. ۴۷۶. ۴۷۷. ۴۷۸. ۴۷۹. ۴۸۰. ۴۸۱. ۴۸۲. ۴۸۳. ۴۸۴. ۴۸۵. ۴۸۶. ۴۸۷. ۴۸۸. ۴۸۹. ۴۹۰. ۴۹۱. ۴۹۲. ۴۹۳. ۴۹۴. ۴۹۵. ۴۹۶. ۴۹۷. ۴۹۸. ۴۹۹. ۵۰۰. ۵۰۱. ۵۰۲. ۵۰۳. ۵۰۴. ۵۰۵. ۵۰۶. ۵۰۷. ۵۰۸. ۵۰۹. ۵۱۰. ۵۱۱. ۵۱۲. ۵۱۳. ۵۱۴. ۵۱۵. ۵۱۶. ۵۱۷. ۵۱۸. ۵۱۹. ۵۲۰. ۵۲۱. ۵۲۲. ۵۲۳. ۵۲۴. ۵۲۵. ۵۲۶. ۵۲۷. ۵۲۸. ۵۲۹. ۵۳۰. ۵۳۱. ۵۳۲. ۵۳۳. ۵۳۴. ۵۳۵. ۵۳۶. ۵۳۷. ۵۳۸. ۵۳۹. ۵۴۰. ۵۴۱. ۵۴۲. ۵۴۳. ۵۴۴. ۵۴۵. ۵۴۶. ۵۴۷. ۵۴۸. ۵۴۹. ۵۵۰. ۵۵۱. ۵۵۲. ۵۵۳. ۵۵۴. ۵۵۵. ۵۵۶. ۵۵۷. ۵۵۸. ۵۵۹. ۵۶۰. ۵۶۱. ۵۶۲. ۵۶۳. ۵۶۴. ۵۶۵. ۵۶۶. ۵۶۷. ۵۶۸. ۵۶۹. ۵۷۰. ۵۷۱. ۵۷۲. ۵۷۳. ۵۷۴. ۵۷۵. ۵۷۶. ۵۷۷. ۵۷۸. ۵۷۹. ۵۸۰. ۵۸۱. ۵۸۲. ۵۸۳. ۵۸۴. ۵۸۵. ۵۸۶. ۵۸۷. ۵۸۸. ۵۸۹. ۵۹۰. ۵۹۱. ۵۹۲. ۵۹۳. ۵۹۴. ۵۹۵. ۵۹۶. ۵۹۷. ۵۹۸. ۵۹۹. ۶۰۰. ۶۰۱. ۶۰۲. ۶۰۳. ۶۰۴. ۶۰۵. ۶۰۶. ۶۰۷. ۶۰۸. ۶۰۹. ۶۱۰. ۶۱۱. ۶۱۲. ۶۱۳. ۶۱۴. ۶۱۵. ۶۱۶. ۶۱۷. ۶۱۸. ۶۱۹. ۶۲۰. ۶۲۱. ۶۲۲. ۶۲۳. ۶۲۴. ۶۲۵. ۶۲۶. ۶۲۷. ۶۲۸. ۶۲۹. ۶۳۰. ۶۳۱. ۶۳۲. ۶۳۳. ۶۳۴. ۶۳۵. ۶۳۶. ۶۳۷. ۶۳۸. ۶۳۹. ۶۴۰. ۶۴۱. ۶۴۲. ۶۴۳. ۶۴۴. ۶۴۵. ۶۴۶. ۶۴۷. ۶۴۸. ۶۴۹. ۶۵۰. ۶۵۱. ۶۵۲. ۶۵۳. ۶۵۴. ۶۵۵. ۶۵۶. ۶۵۷. ۶۵۸. ۶۵۹. ۶۶۰. ۶۶۱. ۶۶۲. ۶۶۳. ۶۶۴. ۶۶۵. ۶۶۶. ۶۶۷. ۶۶۸. ۶۶۹. ۶۷۰. ۶۷۱. ۶۷۲. ۶۷۳. ۶۷۴. ۶۷۵. ۶۷۶. ۶۷۷. ۶۷۸. ۶۷۹. ۶۸۰. ۶۸۱. ۶۸۲. ۶۸۳. ۶۸۴. ۶۸۵. ۶۸۶. ۶۸۷. ۶۸۸. ۶۸۹. ۶۹۰. ۶۹۱. ۶۹۲. ۶۹۳. ۶۹۴. ۶۹۵. ۶۹۶. ۶۹۷. ۶۹۸. ۶۹۹. ۷۰۰. ۷۰۱. ۷۰۲. ۷۰۳. ۷۰۴. ۷۰۵. ۷۰۶. ۷۰۷. ۷۰۸. ۷۰۹. ۷۱۰. ۷۱۱. ۷۱۲. ۷۱۳. ۷۱۴. ۷۱۵. ۷۱۶. ۷۱۷. ۷۱۸. ۷۱۹. ۷۲۰. ۷۲۱. ۷۲۲. ۷۲۳. ۷۲۴. ۷۲۵. ۷۲۶. ۷۲۷. ۷۲۸. ۷۲۹. ۷۳۰. ۷۳۱. ۷۳۲. ۷۳۳. ۷۳۴. ۷۳۵. ۷۳۶. ۷۳۷. ۷۳۸. ۷۳۹. ۷۴۰. ۷۴۱. ۷۴۲. ۷۴۳. ۷۴۴. ۷۴۵. ۷۴۶. ۷۴۷. ۷۴۸. ۷۴۹. ۷۵۰. ۷۵۱. ۷۵۲. ۷۵۳. ۷۵۴. ۷۵۵. ۷۵۶. ۷۵۷. ۷۵۸. ۷۵۹. ۷۶۰. ۷۶۱. ۷۶۲. ۷۶۳. ۷۶۴. ۷۶۵. ۷۶۶. ۷۶۷. ۷۶۸. ۷۶۹. ۷۷۰. ۷۷۱. ۷۷۲. ۷۷۳. ۷۷۴. ۷۷۵. ۷۷۶. ۷۷۷. ۷۷۸. ۷۷۹. ۷۸۰. ۷۸۱. ۷۸۲. ۷۸۳. ۷۸۴. ۷۸۵. ۷۸۶. ۷۸۷. ۷۸۸. ۷۸۹. ۷۹۰. ۷۹۱. ۷۹۲. ۷۹۳. ۷۹۴. ۷۹۵. ۷۹۶. ۷۹۷. ۷۹۸. ۷۹۹. ۸۰۰. ۸۰۱. ۸۰۲. ۸۰۳. ۸۰۴. ۸۰۵. ۸۰۶. ۸۰۷. ۸۰۸. ۸۰۹. ۸۱۰. ۸۱۱. ۸۱۲. ۸۱۳. ۸۱۴. ۸۱۵. ۸۱۶. ۸۱۷. ۸۱۸. ۸۱۹. ۸۲۰. ۸۲۱. ۸۲۲. ۸۲۳. ۸۲۴. ۸۲۵. ۸۲۶. ۸۲۷. ۸۲۸. ۸۲۹. ۸۳۰. ۸۳۱. ۸۳۲. ۸۳۳. ۸۳۴. ۸۳۵. ۸۳۶. ۸۳۷. ۸۳۸. ۸۳۹. ۸۴۰. ۸۴۱. ۸۴۲. ۸۴۳. ۸۴۴. ۸۴۵. ۸۴۶. ۸۴۷. ۸۴۸. ۸۴۹. ۸۵۰. ۸۵۱. ۸۵۲. ۸۵۳. ۸۵۴. ۸۵۵. ۸۵۶. ۸۵۷. ۸۵۸. ۸۵۹. ۸۶۰. ۸۶۱. ۸۶۲. ۸۶۳. ۸۶۴. ۸۶۵. ۸۶۶. ۸۶۷. ۸۶۸. ۸۶۹. ۸۷۰. ۸۷۱. ۸۷۲. ۸۷۳. ۸۷۴. ۸۷۵. ۸۷۶. ۸۷۷. ۸۷۸. ۸۷۹. ۸۸۰. ۸۸۱. ۸۸۲. ۸۸۳. ۸۸۴. ۸۸۵. ۸۸۶. ۸۸۷. ۸۸۸. ۸۸۹. ۸۹۰. ۸۹۱. ۸۹۲. ۸۹۳. ۸۹۴. ۸۹۵. ۸۹۶. ۸۹۷. ۸۹۸. ۸۹۹. ۹۰۰. ۹۰۱. ۹۰۲. ۹۰۳. ۹۰۴. ۹۰۵. ۹۰۶. ۹۰۷. ۹۰۸. ۹۰۹. ۹۱۰. ۹۱۱. ۹۱۲. ۹۱۳. ۹۱۴. ۹۱۵. ۹۱۶. ۹۱۷. ۹۱۸. ۹۱۹. ۹۲۰. ۹۲۱. ۹۲۲. ۹۲۳. ۹۲۴. ۹۲۵. ۹۲۶. ۹۲۷. ۹۲۸. ۹۲۹. ۹۳۰. ۹۳۱. ۹۳۲. ۹۳۳. ۹۳۴. ۹۳۵. ۹۳۶. ۹۳۷. ۹۳۸. ۹۳۹. ۹۴۰. ۹۴۱. ۹۴۲. ۹۴۳. ۹۴۴. ۹۴۵. ۹۴۶. ۹۴۷. ۹۴۸. ۹۴۹. ۹۵۰. ۹۵۱. ۹۵۲. ۹۵۳. ۹۵۴. ۹۵۵. ۹۵۶. ۹۵۷. ۹۵۸. ۹۵۹. ۹۶۰. ۹۶۱. ۹۶۲. ۹۶۳. ۹۶۴. ۹۶۵. ۹۶۶. ۹۶۷. ۹۶۸. ۹۶۹. ۹۷۰. ۹۷۱. ۹۷۲. ۹۷۳. ۹۷۴. ۹۷۵. ۹۷۶. ۹۷۷. ۹۷۸. ۹۷۹. ۹۸۰. ۹۸۱. ۹۸۲. ۹۸۳. ۹۸۴. ۹۸۵. ۹۸۶. ۹۸۷. ۹۸۸. ۹۸۹. ۹۹۰. ۹۹۱. ۹۹۲. ۹۹۳. ۹۹۴. ۹۹۵. ۹۹۶. ۹۹۷. ۹۹۸. ۹۹۹. ۱۰۰۰. ۱۰۰۱. ۱۰۰۲. ۱۰۰۳. ۱۰۰۴. ۱۰۰۵. ۱۰۰۶. ۱۰۰۷. ۱۰۰۸. ۱۰۰۹. ۱۰۱۰. ۱۰۱۱. ۱۰۱۲. ۱۰۱۳. ۱۰۱۴. ۱۰۱۵. ۱۰۱۶. ۱۰۱۷. ۱۰۱۸. ۱۰۱۹. ۱۰۲۰. ۱۰۲۱. ۱۰۲۲. ۱۰۲۳. ۱۰۲۴. ۱۰۲۵. ۱۰۲۶. ۱۰۲۷. ۱۰۲۸. ۱۰۲۹. ۱۰۳۰. ۱۰۳۱. ۱۰۳۲. ۱۰۳۳. ۱۰۳۴. ۱۰۳۵. ۱۰۳۶. ۱۰۳۷. ۱۰۳۸. ۱۰۳۹. ۱۰۴۰. ۱۰۴۱. ۱۰۴۲. ۱۰۴۳. ۱۰۴۴. ۱۰۴۵. ۱۰۴۶. ۱۰۴۷. ۱۰۴۸. ۱۰۴۹. ۱۰۵۰. ۱۰۵۱. ۱۰۵۲. ۱۰۵۳. ۱۰۵۴. ۱۰۵۵. ۱۰۵۶. ۱۰۵۷. ۱۰۵۸. ۱۰۵۹. ۱۰۶۰. ۱۰۶۱. ۱۰۶۲. ۱۰۶۳. ۱۰۶۴. ۱۰۶۵. ۱۰۶۶. ۱۰۶۷. ۱۰۶۸. ۱۰۶۹. ۱۰۷۰. ۱۰۷۱. ۱۰۷۲. ۱۰۷۳. ۱۰۷۴. ۱۰۷۵. ۱۰۷۶. ۱۰۷۷. ۱۰۷۸. ۱۰۷۹. ۱۰۸۰. ۱۰۸۱. ۱۰۸۲. ۱۰۸۳. ۱۰۸۴. ۱۰۸۵. ۱۰۸۶. ۱۰۸۷. ۱۰۸۸. ۱۰۸۹. ۱۰۹۰. ۱۰۹۱. ۱۰۹۲. ۱۰۹۳. ۱۰۹۴. ۱۰۹۵. ۱۰۹۶. ۱۰۹۷. ۱۰۹۸. ۱۰۹۹. ۱۱۰۰. ۱۱۰۱. ۱۱۰۲. ۱۱۰۳. ۱۱۰۴. ۱۱۰۵. ۱۱۰۶. ۱۱۰۷. ۱۱۰۸. ۱۱۰۹. ۱۱۱۰. ۱۱۱۱. ۱۱۱۲. ۱۱۱۳. ۱۱۱۴. ۱۱۱۵. ۱۱۱۶. ۱۱۱۷. ۱۱۱۸. ۱۱۱۹. ۱۱۲۰. ۱۱۲۱. ۱۱۲۲. ۱۱۲۳. ۱۱۲۴. ۱۱۲۵. ۱۱۲۶. ۱۱۲۷. ۱۱۲۸. ۱۱۲۹. ۱۱۳۰. ۱۱۳۱. ۱۱۳۲. ۱۱۳۳. ۱۱۳۴. ۱۱۳۵. ۱۱۳۶. ۱۱۳۷. ۱۱۳۸. ۱۱۳۹. ۱۱۴۰. ۱۱۴۱. ۱۱۴۲. ۱۱۴۳. ۱۱۴۴. ۱۱۴۵. ۱۱۴۶. ۱۱۴۷. ۱۱۴۸. ۱۱۴۹. ۱۱۵۰. ۱۱۵۱. ۱۱۵۲. ۱۱۵۳. ۱۱۵۴. ۱۱۵۵. ۱۱۵۶. ۱۱۵۷. ۱۱۵۸. ۱۱۵۹. ۱۱۶۰. ۱۱۶۱. ۱۱۶۲. ۱۱۶۳. ۱۱۶۴. ۱۱۶۵. ۱۱۶۶. ۱۱۶۷. ۱۱۶۸. ۱۱۶۹. ۱۱۷۰. ۱۱۷۱. ۱۱۷۲. ۱۱۷۳. ۱۱۷۴. ۱۱۷۵. ۱۱۷۶. ۱۱۷۷. ۱۱۷۸. ۱۱۷۹. ۱۱۸۰. ۱۱۸۱. ۱۱۸۲. ۱۱۸۳. ۱۱۸۴. ۱۱۸۵. ۱۱۸۶. ۱۱۸۷. ۱۱۸۸. ۱۱۸۹. ۱۱۹۰. ۱۱۹۱. ۱۱۹۲. ۱۱۹۳. ۱۱۹۴. ۱۱۹۵. ۱۱۹۶. ۱۱۹۷. ۱۱۹۸. ۱۱۹۹. ۱۲۰۰. ۱۲۰۱. ۱۲۰۲. ۱۲۰۳. ۱۲۰۴. ۱۲۰۵. ۱۲۰۶. ۱۲۰۷. ۱۲۰۸. ۱۲۰۹. ۱۲۱۰. ۱۲۱۱. ۱۲۱۲. ۱۲۱۳. ۱۲۱۴. ۱۲۱۵. ۱۲۱۶. ۱۲۱۷. ۱۲۱۸. ۱۲۱۹. ۱۲۲۰. ۱۲۲۱. ۱۲۲۲. ۱۲۲۳. ۱۲۲۴. ۱۲۲۵. ۱۲۲۶. ۱۲۲۷. ۱۲۲۸. ۱۲۲۹. ۱۲۳۰. ۱۲۳۱. ۱۲۳۲. ۱۲۳۳. ۱۲۳۴. ۱۲۳۵. ۱۲۳۶. ۱۲۳۷. ۱۲۳۸. ۱۲۳۹. ۱۲۴۰. ۱۲۴۱. ۱۲۴۲. ۱۲۴۳. ۱۲۴۴. ۱۲۴۵. ۱۲۴۶. ۱۲۴۷. ۱۲۴۸. ۱۲۴۹. ۱۲۵۰. ۱۲۵۱. ۱۲۵۲. ۱۲۵۳. ۱۲۵۴. ۱۲۵۵. ۱۲۵۶. ۱۲۵۷. ۱۲۵۸. ۱۲۵۹. ۱۲۶۰. ۱۲۶۱. ۱۲۶۲. ۱۲۶۳. ۱۲۶۴. ۱۲۶۵. ۱۲۶۶. ۱۲۶۷. ۱۲۶۸. ۱۲۶۹. ۱۲۷۰. ۱۲۷۱. ۱۲۷۲. ۱۲۷۳. ۱۲۷۴. ۱۲۷۵. ۱۲۷۶. ۱۲۷۷. ۱۲۷۸. ۱۲۷۹. ۱۲۸۰. ۱۲۸۱. ۱۲۸۲. ۱۲۸۳. ۱۲۸۴. ۱۲۸۵. ۱۲۸۶. ۱۲۸۷. ۱۲۸۸. ۱۲۸۹. ۱۲۹۰. ۱۲۹۱. ۱۲۹۲. ۱۲۹۳. ۱۲۹۴. ۱۲۹۵. ۱۲۹۶. ۱۲۹۷.

عربي، صالح، ١، ١١، ١٢، ١٣	كاسيمير، ٩
عربي، لطفان، ٥، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥	كلابلاسيديا، صريح، ٨٢
غرانت، دانكن، ١٣	كامل، عبدالله احسان، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦
غروبيوس، والتر، ١٤، ٥٢، راجع أيضاً في بارهناوس	كلودي، انطوني، ٣٦
غريتش، دار للثقة، ٩٧	كرايزر، سبارو، ١١١
غوركي، مكسيم، ١١	لكريك، راجع معه لكريك
غولوسوف، ايليا، ٣٦	كلية دويوت، ١٣
غويار، هنري، ٣١	كنايس،
غزالي، هانس، ٢٢	هاري، ١١٠
الفركوند، ٩	هبرلي، ١٠٤
فرسا، ٢٨، ٥٠، ٩٥، ١٢٣، ١٢٥	تزن، ١٠٢
فريوز، ٥٣	كلية للثقة، كيمودج، ٤٧-٤٨
فرنز، الاخوة، ٣٦، ٣٧، ١٣٠	وايلي، ١٠٢
فلورال هول، كتبت كرون، ١٠٦	وليام، ١٠٢
فنادق:	وستمنستر، ١١٣
فوسبا، ٨	كوجام هول، ١٠٩
فيلون، ٨	كوتن، ٥١، ٥٢
فورد، هنري، ٧٤	لو كوروزيد، ١٤، ٢٢، ٢٩، ٣٠، ٣٧، ٥٥، ٦٦، ٦٧
فيسر، هنري، ٨	كوريانو، ٥٢
فصور:	كورن، ايرز، ٥٣، ٥٤، ٥٩
الفوري، ٢٥-٢٦، ٦٠، ٧٣، ١٥٤، ١٥٥	كوتكر، جاك، ١٢
فريغست، ١٠٤	كولويكسكيل، راجع حصر كولويكسكيل
فاني، ٩٥	لكويت، طاقو، ١٢
فان، ٢٨	كهف لاسو، ١٣٥
فانليت، ٩٦	كيسداج، راجع كنية كلية للثقة
فانين، ٩٦	كيسداج، ماثيوسينس، ١١٠
فايز، نعم، ٤٢	كو، حذافي، راجع داتام هانس
فانديفات	كفرون، جامعة، ٢١
فاكسر، ١٦١	لكسمبورج، حذافي، ٣٣
فايدل، ١٠٣	لكسمبورج، روزا، راجع لعب ليكنيت وكنسمورج
فاني، ١٢٥	لندن، ١٧، ١٩، ٢٦، ٣٣، ٦٦، ٧٦، ١٠٨، ١٥٨
فانان، ٤٩، ٥٠، ١٢٣، ١٢٤	لورس، ادفولف، ٤٤
فانج، ١٢٠	لويد، سين، ١٥، ٢٠
فوليه، ٤٧، ١٢٣، ١٢٥	لويس فراج، ١٥٦
فانزورز، ١٢١	ليكنيت، كارل، راجع لعب ليكنيت وكنسمورج
فوندام، ١٦١	لينز، لورد، ١٣
فايز، ٤٩، ٥٠، ١٣٤	لينز، ١٥٧، ١٦٠، ١٦٣
فاندر، ٧٣، ٨٨، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٧، ١٣٣	ماتوشك، ١١
١٣٤	ماتيس، ٢٠
فانزوري، ٥٠، ١٢٤، ١٢٥	ماتيو، دويوت، ٦١
فانزورز، ٧٣، ٨٦	ماتوي، ايلي، ٦١
فانيس بول، ٢٦، ٩٩، ١٦١	ماتوسيليا، ٦٦، ٦٧
كولون، ١٢٤	ماركس، كارل، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧
لاشان، ٤٩	ماتيليج، كاسيمير، ٤٢
لكنان، ٤٩	
لنكران، ٣١، ٣٢، ٥١، ٨٧، ٨٨، ١٢٥	
لوتزدام، ١٢٤	
لوتزير، ١٠٣	

- التحف العراقي، ١٦.
 مدرسة جمعية التوازيين الهندسين، ٢١.
 معلومة المأوى، ١٥.
 مسرح الجيش الأحمر المركزي، ٣٥.
 مصلحة نقل الركاب، ١٦.
 مطقوم، مدحت علي، ١٤.
 معابد:
 ايدوس، ١١١.
 ارقيس، ٤٧.
 البارثينون، ١٠٩.
 الباكثون، ١١٨.
 الكركنة، ١١٨.
 معارض:
 البيت، ٢٠، ٧٣.
 القوي، كشت، ٢٥، ٢٦، ٦٠.
 القضي، كشت، ٢٠.
 ملهى القوزقية، ١٤.
 مدلسن، اريك، ١٤.
 مهرجان بريطانيا، ٦٠، ٦١، ٧٣.
 موريس، رانس، ١٣٠، ١٣١.
 مولسبات، بت، ٣٦، ٣٧.
 موبد، ١٢٨.
 مورز، هنري، ١٥.
 باتيكل، يول، ٥٣، ٥٤.
 تخت، قبر، ١٢٤.
 نشأت، فيصل صبح، ١٢.
 نصب لينكيت وكشمورغ، ٤٤.
 القلب، نزار، ٥.
 نوري، عبد الملك، ١١.
 نيكسون، بن، ١٥.
 نيوروكا، ١٥٨.
 هارمست، ٢٠، ٢٣، ٥٢، ٧٥.
 هاسيد بارك، ٣٥.
 هايد بارك، ٢٩.
 هرفوردشر، ٥٩، ٧٣.
 هولندا، ٩٥.
 حيرت، موريس، ٢٢، ٢٣، ٣٨، ٥٠، ٥٥، ٦٢، ٦٣، ٦٦.
 وايت هول، ١٦٥.
 ورك، جون، ٢٢، ٢٣.
 وزارة الدفاع، ١٥.
 وود، كشت، ١١.
 ووكر، ونسن، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٥١، ٥٢.
 يارمدا، ١١.
 اليمن، ١٣٢.

عائدية الصور

- ثلاثة الصور منتقلة من المصادر الآتية
- تصوير رفعة الجانرجي، صورة الغلاف، ١٥، ١.
- ٢٤، ٣ . ٢٤، ٢ . ٢٤، ١ . ١٩، ١
- Giulio Rolsecco, *L'Architettura Del Ferro: L'Inghilterra (1688-1914)*, (1972)
- ٢٨، ٣ . ٢٨، ١ . ٢٧، ٢ . ٢٥، ٢
- ٣٠، ٢ . ٣٠، ١ . ٢٩، ٤ . ٢٩، ٣
- ٣٢، ١ . ٣١، ٣ . ٣١، ٢ . ٣٠، ٣
- John Gloag and Derek Bridgewater, *A History of Cast Iron in Architecture*, (1948)
- ٣٣، ٣ . ٣٣، ٢ . ٣٣، ١ . ٣٢، ٤
- ٦١، ١ . ٤٩، ٥ . ٤٨، ١ . ٣٤، ١
- ٩١، ٢ . ٩١، ١ . ٢٧، ١ . ٢٦، ٢
- ٦١، ٥ . ٦١، ٤ . ٦١، ٣ . ٦١، ٢
- ٦٧، ٢ . ٦٧، ١ . ٦٦، ٢ . ٦٦، ١
- Raymond McGrath, *The Glass in Architecture And Decoration*, (1961).
- ١١٠، ١ . ١٠٦، ٦ . ٦٧، ٣
- ١٤٠، ١١٠، ٥
- مجموعة رفعة الجانرجي، ٥٤، ١ . ٥٥، ١
- Doreen Yeewood, *The Architecture of England From Prehistoric Times To The Present Day*, (1963)
- ٩، ٢ . ٩، ١ . ٧، ١ . ٧، ١
- ١٠٦، ٣ . ١٧، ١ . ٩، ٤ . ٩، ٣
- مجموعة عبد الله القصبي، ١٢، ١
- مجموعة لورينا سليم، ١٢، ٢
- Kenneth Frampton and Yulko Futagawa, *Modern*

Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, <i>Modern Architecture</i> , (1980).	<i>Architecture 1851-1945</i> , (1983).
.٤٤, ٢	.١٣٠, ١ .١١٠, ٢ .٢٨, ٤ .١٣٠, ٢
Max Bill, <i>Ludwig Mies Van Der Rohe</i> , (1955).	<i>Le Corbusier 1910-1960</i> , Editions Girsberger, (1960).
.٤٤, ٢	٢٩, ٢ .٢٩, ١
J.J. Coulton, <i>Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design</i> , (1977).	<i>The MacMillan Encyclopedia of Architects</i> , Vols. 1, 2 and 4, (1982).
.٤٧, ١	.١١٠, ٤ .٣٦, ١ .٣١, ١
<i>A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture</i> , (John Henry Parker, 1850) 5th edition, vol. II, Plates, Part II.	Paul Clemen and Martin Hurlimann, <i>Gotische Kathedralen in Frankreich: Paris, Chartres, Amiens, Reims</i> , (1937) -
.٨٥, ٢ .٨٤, ١ .٧٣, ١ .٤٨, ٢	.٨٧, ١ .٥٠, ١ .٣٢, ٢ .١٣٤, ٢
.١٢١, ٣	
Harald Busch and Bernd Lohse, ed., <i>Gothic Europe, Buildings of Europe</i> , (1958).	Sigfried Giedion, <i>Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition</i> , (1967).
.١٢٤, ٢ .٤٩, ١	.٣٢, ٢
Louise Grodecki, In collaboration with Anne Prache and Roland Recht, <i>Gothic Architecture</i> , (1978).	Arthurh Voyce, <i>Russian Architecture: Trends in Nationalism and Modernism</i> , (1948).
.١٢٠, ٤ .٤٩, ٢	.٣٥, ١
Edouard Corroyer, <i>Gothic Architecture</i> , edited by Walter Armstrong, (1893).	Anatole Kopp, <i>Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning 1917-1935</i> , (1970).
.١٢١, ١ .٤٩, ٣	.٣٦, ٢
John Henry Parker, <i>An Introduction to the Study of Gothic Architecture</i> , 15th edition, (1906).	O.A. Shvidkovsky, ed., <i>Building in the USSR 1917-1932</i> , (1971).
.١٠٤, ٢ .١٠٢, ١ .٤٩, ٤	.٣٦, ٢
.١٢٠, ٣	
Francis Bond, <i>Gothic Architecture in England: An Analysis of the Origin and Development of English Church Architecture from the Norman Conquest to the Dissolution of the Monasteries</i> , [1908]	Michel Seuphor, <i>Piet Mondrian: Life and Work</i> , (1969).
.١٠٢, ٣ .٨٦, ١ .٥٠, ٢	.٣٧, ١
.١٢٠, ١ .١١٠, ٣ .١٠٤, ٣	
.١٢٣, ٤ .١٢٣, ٣ .١٢٣, ٢	
.١٢٥, ٢ .١٢٥, ١	
Martin Hurlimann and Jean Bony, <i>French Cathedrals</i> , (1967).	Sir Banister Fletcher, <i>A History of Architecture on the Comparative Method</i> , (1961 and 1975).
.١٢٧, ٢ .٧٣, ٢ .٥١, ١	.٨٤, ٢ .٥٩, ١ .٤٧, ٢ .٣٧, ٣ .١٠٢, ٤ .٩٥, ١ .٨٥, ١ .١٠٧, ١ .١٠٥, ١ .١٠٢, ٥ .١٢١, ٤ .١٢٠, ٦ .١١٨, ٢ .١٢٥, ٣ .١٢٢, ٢ .١٢١, ٥
Edward Lucie-Smith, <i>A History of Industrial Design</i> , (1983).	Vieri Quilici, <i>Architettura Sovietica Contemporanea</i> , (1965).
.١١١, ٤ .١١١, ٣ .٦٢, ١	.٣٨, ١
Roger Lewin, <i>Thread of Life: Smithsonian Looks at Evolution</i> , (1983).	Herbert Read, <i>A Concise History of Modern Sculpture</i> , (1964).
.٧١, ١	.١٢٨, ١ .٤٢, ١
John Hix, <i>The Glass House</i> , (1974).	Benedetto Gravagnuolo, <i>Adolf Loos: Theory and Works</i> , (1982).
.٠٧٣, ٤	.٤٤, ١
Violet R. McKim, <i>Paxton and the Bachelor</i>	

